



No. H042. 253

6
1926



APR 26 1929

802 2401

BULLETIN

DE LA SOCIÉTÉ

„UNION MUSICOLOGIQUE”

*4042.253.6

SIXIÈME ANNÉE
PREMIER FASCICULE



LA HAYE
MARTINUS NIJHOFF
1926

1080

BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ
„UNION MUSICOLOGIQUE”



Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

BULLETIN

DE LA SOCIÉTÉ

„UNION MUSICOLOGIQUE”

SIXIÈME ANNÉE
PREMIER FASCICULE

[illegible]

LA HAYE
MARTINUS NIJHOFF
1926

MEMBRES DU CONSEIL

Dr. D. F. Scheurleer, président	La Haye, Carnegielaan 16.
Dr. L. P. J. Michielsen, secrétaire	La Haye, Leuvensche Str. 47.
Prof. Dr. G. Adler,	Vienne.
W. Barclay Squire,	Londres.
Dr. Ch. van den Borren,	Uccle-Bruxelles.
G. Cesari,	Milan.
Prof. Dr. Angul Hammerich,	Copenhague.
Prof. O. Kinkeldey,	New York.
Prof. Dr. K. Nef,	Bâle.
Prof. Dr. Tobias Norlind,	Stockholm.
A. Pirro,	Paris.
Ad. Salazar,	Madrid.
Dr. O. M. Sandvik,	Holmenkollen, Oslo.
Prof. Dr. Max Seiffert,	Berlin.
Dr. J. Wagenaar,	La Haye.

Del. 18.29
1000

SOMMAIRE

P. Robinson, A recently discovered important 'Uria' ms.	1
Dr. Otto Ursprung, Josquin des Prés	11
Ch. van den Borren. En quelle année Roland de Lassus est-il né?	51
Karl Nef, Einige Bemerkungen über die Aufnahme der achten Sinfonie von Beethoven	61
Comptes-rendus relatifs à la musicologie*)	
I. Allemagne Prof. Dr. R. Schwartz	69
II. Angleterre Herbert Antcliffe	83
III. Autriche Prof. Dr. G. Adler	89
IV. Belgique Dr. Ch. v. d. Borren	93
V. France J. G. Prod'homme	107

ERRATUM.

Prière d'ajouter à la liste des membres du Conseil
le nom de Mr. Prof. Dr. H. ABERT (Berlin), et de
biffer le nom de Mr. Prof. Dr. MAX SEIFFERT.

*) Rangés d'après les pays en ordre alphabétique.

A RECENTLY DISCOVERED IMPORTANT 'URIA' MS.

In July, 1925, at a sale of books and Mss. in London, a manuscript, with 'Te Deum / Uria' on the outside, was purchased by Mr. W. Barclay Squire. On hearing of the acquisition I sent from Manchester some comments and inquiries, the result of which was that on the morning of July 30 there reached me a package which I had not expected. Circumstances caused me to postpone the opening till 2 p. m. ; inside was the manuscript, with an expression of hope that I would write about it. Before 3.30 p. m. on the same day, however, it was again in the post, because I wished to draw attention at once to a very faint pencilling which I had noticed — a pencilling which will be described later. After an interval of two months, which included holidays, the Ms. came back from London, with a renewed request that I would write about it.

This Ms. has an interest as being a fourth copy of that Te Deum which Handel utilised in several works, notably in 'Saul', 1738, and the 'Dettingen Te Deum', 1743. Formerly the work was believed to be by Francesco Antonio Urrio; indeed, Dr. Chrysander in 1871 published it as Urrio's (*circa* 1700). But in 'Handel and his Orbit', 1908, and in some additional notes in the 'Musical Times', July, 1924¹⁾, I gave reasons for concluding that the work was really written by Handel in 1709, and very probably at a place called Urrio, on the shores of Lake Como.

Now, the proofs of Handel's authorship seemed to me so irresistible, that it was sufficient to show in addition how this conclusion was in no way irreconcilable with the Ms. evidence. The words 'Te Deum Urrio', which stand at the head of Warren's undated Ms. (now at Paris), and of the Royal College of Music copy (known

¹⁾ In connexion with a point in the article, I have since learnt that Handel originally used the 'Sanctum quoque', not for the fifth, but for the third verse in 'Saul', where Goliath is mentioned for the first time.

to have been possessed by Stafford Smith in 1780), might fairly be regarded as the original information; while the 'Del Padre Frañco Uria [*sic*] Bolognese' on Anderson's (British Museum) copy, 1781, could be explained as the result of inquiries as to some mysterious 'Urio'. It would be discovered that Padre F. A. Urio, who was really a native of Milan, not Bologna, published his Op. 2 at Bologna.

And now to describe this fourth Ms. Its recent history is unknown. It once belonged to C. Hatchett, F. R. S., of Battersea, the musical portion of whose library was sold at Puttick and Simpson's, Ap. 12, 1848; but Mr. Barclay Squire has not found this Uria Ms. in the catalogue. Earlier it was possessed, as it tells us, by Greatorex [died 1832], and Bartleman [1769—1821]. Attached is a note by Vincent Novello, who wished to purchase it, along with a copy of Hatchett's frigid reply, in the third person, in which he declares that he would not so much as lend the Ms., even to his dearest friend. There are some pencil notes by Bartleman, pointing out the passages used by Handel; and there is the label of the bookbinder, P. C. Flack, of 40 Maiden Lane, Covent Garden. Nothing is stated as to the history of the Ms. before Bartleman acquired it; nor is anything to be learnt from a note on the Paris Ms., by Vincent Novello, which refers to Bartleman's merely as 'another copy'. So that further knowledge of the history must be deduced from the manuscript itself.

Mr. Barclay Squire, on whom I rely for technical opinions, gives *circa* 1800 as the probable date of the binding. The darkness of the title-page and of the last page suggests that the Ms. had lain for many years without a cover. The paper not identifiable; the handwriting Italian; probable date (extreme limits) 1700—1750.

There are 44 leaves, I find, inclusive of a title page which will be described later. There are 12 staves to the page. The continuo is figured throughout, a feature wanting in all the other Mss. Ties and accidentals are often omitted, and there are many slight errors in the copying. But, in the important points, the readings appear to me to be almost always correct. There are 17 bars of the 'Et rege eos', not contained in Chrysander's edition or in the R. C. M. copy, but found in Anderson. The words of the choruses are only partially filled in. The indications of tempo, though far from complete, are more numerous than those of the other Mss.

There are no indications of voices anywhere, either in choruses or solos. At the side of the opening page there is a full list of instruments; but afterwards there are occasional indications only. In the opening list, above the second 'Violetta', stands, in a smaller and apparently different handwriting, 'Tenore'. There is something before the 'Violetta' which might possibly be an 'ò'; if so, the meaning might be 'Tenore or Violetta'. Yet it might be a meaningless stroke of the pen. However, it is almost certain that 'Tenore' meant a clef, not an instrument. The fact is, the alto clef, with its proper sharps, has been written here by mistake. There is a slight attempt at a tenor signature also; but then the copyist, rather than make unsightly erasures, decided apparently to write 'Tenore' in a small hand along the line of the tenor C, as we find it.

The ascription on the title-page runs:

'Té Deum Laudamus / con due Trombe, due Oboe [or Oboé], et Violini. / et due viole Obligate / Del Padre Frañco Uria / Bolognese'. The stroke over the 'e' of 'Oboe' might be an acute accent, or it might be unintentional. It will be noticed that the writer originally meant to end his list of instruments at 'Violini'.

This ascription is found to be practically identical with that on Anderson's copy. And, in spite of its many careless omissions, there can be no reasonable doubt that Anderson's was copied from our Ms. One among the many indications is curious. Our copyist, at the opening of the chorus, first wrote 'Cherubin et Serafin'; then he lengthened the 'Serafin' into 'Serafim', but through want of space left the 'Cherubin' unaltered. Anderson reads here 'Cherubin et Serafim'.

Now, on Anderson's copy there is a note by some 'T. B.', claiming that it was transcribed 'from an Italian copy, in the Collection of Dr. Sam^l Howard, Mus. D / Organist of St. Bride's and St. Clement's Danes. It formerly belonged to Mr. Handel. . . .'. So that, if 'T. B.'s note is correct, our Ms. must once have belonged to Handel. That it makes no such claim for itself, matters little. Howard died in 1782, when Bartleman was only 13 years old. The Ms. may have passed through several hands before Bartleman acquired it, and the tradition might easily be lost.

There is something more, however, on the title-page — the

faint pencilling mentioned above. This is written, rather unevenly, on the top stave at the right hand corner. It begins 4 inches from the edge of the page, and is itself $2\frac{1}{2}$ inches long. It seemed to me at first to read 'Te Deum Urio', there being $\frac{2}{5}$ of an inch space between the 'm' and the 'U', a space not sufficient for more than one letter, in any case, and there is no trace of any such letter. But Mr. Barclay Squire and the Keeper of the Department of Mss. at the British Museum read it rather as 'Te Deum Uria' [*sic*]. It is only with the right light and at the right angle that the pencilling becomes clearly visible, and it is difficult to be sure about a minute point. Mr. Barclay Squire thinks it can hardly have been written by Handel; more probably by an English hand of the middle of the eighteenth century. I may add that before seeing the Ms. I had believed, that if it were the archetype, there must once have been some such pencilling, though there seemed very little likelihood that it would still be visible.

Date of the ascription.

The claims of 'Uria Bolognese', a person unknown to history, need not be considered, especially as the other headings would require explanation. But how about Urio 'da Milano', as he described himself on his op 1? Handel would most naturally acquire the Ms. during his Italian stay (1706—1710); indeed, there are sufficient traces of his knowledge of the work as early as 1713²⁾. But Urio wrote an oratorio for Ferdinand de' Medici in 1706['Grove', s. v. Urio]; it is hardly credible that such a mistake about a Te Deum of his could arise so early. No one but the composer, or his representatives, if he were dead, would be at all likely to have a copy, unless the work had achieved great celebrity.

Again, no copyist could have ignored this big black bold ascription, and confined his attention solely to the pencilling, which, if read as 'Uria', would not to his mind contradict the ascription. For the Paris and R. C. M., then, we should require

²⁾ Handel, it is known, took Purcell as his model for the greater part of the 'Utrecht Te Deum' (1713), (in D, like the 'Urio'). In the non-Purcellian portions we note: (1) Similarity of theme: 'And we worship thy name' (Utrecht); 'In Te Domine' (Urio). (2) 'Thou art the everlasting Son', with its 'Italian' feeling, a close 5 voice fughetta at the end of 'Thou art the King' ('Tu rex') resembles the 5 voice 'Sanctum quoque', immediately preceding 'Tu rex' — in the degree of closeness, the order of entries, and even slightly in the theme. (3) 'Thou sittest at the right hand' and 'Tu ad dexteram', both in C major, $\frac{3}{4}$, have a resemblance of type. 4) The unusual progression (in D), E, C ♯, D, in the 'Utrecht', which Chrysander quoted in his biography I, 391, is paralleled in the Urio, opening symphony bar 26, and in several other passages.

another archetype, and either credit Handel with two copies of a work by Urio, or suppose that, just about the time when Handel's Mss. were given up by the younger Smith (1774), another old copy, by an odd accident, became known in London; though why a collector should trouble to bring from Italy a work with only 'Te Deum Urio' on it, is far from clear. The whole tale would bristle with gross improbabilities.

With less improbability we might suppose that 'T. B.' confused two Mss.; that the 'Urio' was Handel's, while the 'Uria Bolognese' came independently from Italy. After Urio's death a copy with imperfect information might conceivably pass into an ownership in which the tradition of authorship was lost; and some one who wished to make a new copy about 1740—50 might decide to make inquiries which resulted somehow in the 'Uria Bolognese'. Still, the imperfect information on the prior Ms. may reasonably be supposed to have been 'Te Deum Urio'; and this might mean a work by Handel, who is known to have left copies of some of his works behind him in Italy.

But of course by far the simplest solution is to suppose that the ascription was added about 1780. This explains the existence of the pencilling, which otherwise would be quite superfluous. It explains the spelling 'Uria', because the pencilling might at least be so read. And it could equally explain the 'Te Deum Urio' of the other Mss. Best of all, it explains the ascription itself, which has a very un-Italian appearance. Why 'et' instead of 'e'? Why 'Oboe' or 'Oboé', instead of 'Oboi'? And why was 'a 5 voci' omitted, without which the 'con' was a solecism? To the use of 'a', not 'con', at the beginning, I have found no exception among a large number of Italian headings of the period, including three of works by F. A. Urio; nor in any of a few examples written by Bach, or his publisher Breitkopf. The one exception observed is significant. 'Concerti grossi con due violini. . . . da G. F. Handel. Opera terza. London, Printed for J. Walsh'. It may be noted that the writer of the list of instruments in the R. C. M. copy gives us 'a 5 vo[ci]' at the end. This list is apparently in a different hand from that which wrote the word 'Urio'; presumably it was added later, especially as it is not found in the Paris Ms.

Again, why 'Viole Obligate'? There is nothing remarkable about the use of these instruments in the work; no obbligato is

assigned to them. It was quite common about 1700 to have both an alto and a tenor viola or violetta. Mattheson in 1713 referred to 'Violette'; Keiser used them in 1715. We find them also in Marcello's Psalms (1724—1727); and here possibly an explanation may be found. These Psalms had been reprinted in London with English words in 1757. Now, the last and longest of these has obbligato parts throughout for two Violette only. It is certainly possible that some vague reminiscence of this psalm produced our 'Obligate'. At any rate, the phrase suggests a period when violette had become obsolete.

The ascription seems to me bright enough to admit at least of a dating about 1780. The upper right central portion of the title-page has an appearance of having been cleaned at some time. This might have been done to prepare for an ascription; still, we notice that nearly all the last outer page has been similarly cleaned. The writing, being in large 'printing' letters, affords me no clue either way. It is true that the small 'd' of 'Laudamus', differing entirely from all the other small 'd's, has some resemblance to those of the writer or writers of the words. But then it has a still greater resemblance to the small 'd's of Handel, of the librettist Morell, and of Mr. Rudyard Kipling.

It might be argued that some cancellings at the end of the 'Salvum fac' in our Ms. could hardly have been due to any one but the composer. If this were certain, it would be conclusive; not even 'Uria Bolognese' himself, if he had ever existed, could have sanctioned that list of instruments.

One or two archetypes.

Assuming then that our ascription dates from about 1780, could the R. C. M. and Paris headings also have been derived from the pencilling, read as 'Urio', or must we postulate another English archetype? Though two archetypes of a work by Urio might arouse wonder, yet Handel certainly might have had two examples of a work of his own. Probably no absolutely certain answer to the question could be given, even if all the Mss. were minutely examined and compared. Mr. Barclay Squire has been most kind in noting down and sending me selected readings from the R. C. M. and Anderson copies, that they might be compared with those of our Ms., and of Chrysander's 1871 edition. Though I cannot now find authority for the belief, I am under the impres-

sion that Chrysander's edition was based on the Paris Ms., and shall assume this to be so, for the present purpose. From a consideration of these selected items, I am inclined to think that while certainly the Paris and the R. C. M. were not both independently copied from our Ms., since they make the same mistakes, yet one of them, for choice the R. C. M., was so copied, while the other, the Paris, was copied from the R. C. M. In giving a few reasons I shall regard the R. C. M. as the probable copyist.

Since almost all the important differences in the music must certainly have been caused by the carelessness of some one at some time, we gain nothing by removing the responsibility from the shoulders of the R. C. M. copyist. Even the big omission of 17 bars in the 'Et rege eos' might quite easily have been due to carelessness. The R. C. M., I find, finished a page at bar 14 (*his* bar 13, as he had previously omitted a bar). This might have completed a day's work. When he resumed, he might open our Ms. where bars 29—31, which are almost identical with bars 12—14, caught his eye. He would think he had found the right place and would be pleased to notice that only the ritornello, identical with the opening symphony, was left. He would dispose of this by putting a 'segno' at the foot of his page, and another 'segno' at bar 1; and then begin the 'Per singulos dies' on the next page. In any case, the only alternative explanations possible, viz. that the composer originally finished at bar 14, or that a leaf was lost, do not appear any more probable.

The differences in the words are not important, except in the opening chorus, where the R. C. M. has 'Laudamus  laudamus te' instead of 'Te Deum Laudamus, Laudamus te'. In our Ms., however, the opening 'Te Deum Laudamus' is written under the bass only. The R. C. M. might transcribe the upper parts first, and write 'laudamus te'; he might only fill in an occasional word at the time, and afterwards complete with the aid of invention. The English beginning is: 'We praise thee'. i. e. 'Laudamus te'. Anyhow, no other archetype was in the least likely to begin with 'Laudamus'.

As to omissions of instruments and tempo, Anderson's are even more extensive. Besides, it seems to me highly probable, at least, that many of the indications on our Ms. are later additions, as also are some words or parts of words in the choruses. There may

be three or more handwritings. Indeed I can without difficulty believe, judging from the writing, that the opening list of instruments itself was, for the greater part at least, a later addition; an addition made between the first copying and Anderson's. If so, one great difficulty would be removed. Nay more; there would then be a strong argument for concluding that the R. C. M. *was* copied from our Ms.

The first eight instruments on our Ms. now read: Tromba, Tromba, Oboè, Oboè, Violino, Violino, Violetta, Violetta (with a small 'Tenore' above). The R. C. M. reads: Tromba I, Tromba II, Oboe, [Blank], Violini, [Blank], Violette [*sic*]), Tenore. From the comparison we may conclude that the composer's original Ms. (like that of Handel's 'Dixit Dominus', 1707), had no opening list of instruments, or at most an incomplete list — Handel's 1714 *Te Deum* gives only the two Trombe. For no subsequent copyist was in the least likely to make omissions or variations from that list. Clearly the R. C. M. list was conjectural. Moreover, it was absurd. 'Violetta, Violetta' would be possible; 'Alto, Tenore' would be possible; but not that curious amalgam, 'Violette, Tenore'. How then did it arise? Well, the 'Violette' could come from the direction in our Ms. over the continuo of bar 14 of the opening symphony, 'Unisⁱ Violini è Violette col organo'. The 'Tenore' could come from the small 'Tenore' which really meant a clef. In filling up the other items the copyist could not go far wrong.

There are a few other places where misreadings or peculiarities of the other Mss. might find a natural explanation in ours. There is the curious 'coll' Fagotto' at bar 1 of the 'Et rege eos'. Here our Ms. had corrected a 'con' into 'col' so badly, that it looks more like 'conl'. Again, there is the 'da capo al segno' on the R. C. M. at the end of the beautiful fragment 'Iudex crederis', along with the repetition of nearly all the preceding 'Tu ad dexteram'. It is most improbable that such a literary blunder was committed by the composer. The 'Iudex crederis' should proceed at once to the 'Te ergo quaesumus'. Anderson has no trace of any repetition; nor has our Ms., except that at the end of the 'Iudex crederis' we notice a fragment of a letter, probably a 'd', the rest having been cut off by the binder. No doubt there was some letter, or very small word, which the R. C. M. might misinterpret as a sign of repetition. Again, in our Ms., the beginning of a new page in the

middle of a bar ('Tu rex' bar 71); the wrong insertion of a dot ('Tibi omnes', bar 26); The omission of a dot ('Te per orbem', bar 37), give natural explanations of readings on the other Ms. In the last instance Anderson also has gone wrong, though in a different way.

On the whole, then, the provisional opinion may be ventured, that our Ms. is the sole archetype. And if so, the case for F. A. Urio rests entirely on this pencilling on a blank title-page. Clearly the doubt about the spelling is of no importance, for the writer might equally go wrong, whether the word meant a composer, a place, or some third thing. A work by Handel would never be performed, since the peace negotiations in 1709 broke down; consequently the page on a fair copy, left empty for a future ascription, would never be filled up. Perhaps also some one could find a satisfactory explanation for F. A. Urio.

But there is no positive proof, it must be confessed, that our Ms. existed in 1709, or even that it was made in Italy, for there might be Italian copyists in London. Nor can great confidence be felt in any conjecture as to the circumstances in which the pencilling was made. That the writer had no intention of giving complete information to posterity, is quite clear; he wrote merely what was sufficient for his immediate purpose. For this reason one cannot maintain that by no possibility could 'Urio', or 'Uria' have meant a composer, when the manuscript problem is considered by itself, without regard to other evidence; but some other interpretation would be far more probable.

It would be out of place to reproduce here the overwhelming arguments for Handel's authorship, based on quite different grounds. But I may venture to express my admiration of the work itself, which, when believed to be Urio's, should surely have gained for him a higher place in musical history. The 'Iudex crederis', though unfortunately very short, appears to me a conception worthy of any composer that ever lived. A pencilled comment, 'Fine', perhaps written by Bartleman, stands in our MS. over the beginning of the 'Te Deum confitemur'; and there are many other movements which seem to deserve the same commendation. The two movements named were apparently not used later by Handel; and other fine music has been left unused, or used very slightly. In this respect a parallel is found in the setting

of Brockes's 'Passion', a work rather underrated by Handel's biographers.

Though Handel and Bach generally improved, and often immensely improved an earlier movement, when they adapted it for some new purpose, there are some exceptions, and I am not sure that the adaptations of the 'Urio' were in every case improvements.

The new MS. is now in the British Museum, among the volumes of the Royal Music Room, Mr. Barclay Squire having received gracious permission to make the presentation.

P. ROBINSON

JOSQUIN DES PRÉS

Eine Charakterzeichnung auf Grund der bisher erschienenen
Gesamtausgabe der Werke Josquin's

I

Josquin, wie man ihn kurzweg immer nennt, musz seine Zeit förmlich fasziniert haben; er musz im Empfindungsleben der jungen Renaissance Saiten angeschlagen haben, welche gerade die weisenhaften Töne wiedergaben und in aller Herzen nachzitterten. Einhellig weisen ihm alle Zeitgenossen den *Vorrang unter den Künstlern um 1500* an. Als er starb, schrieben drei Komponisten, die unter seine Schüler gerechnet werden, Klagegesänge auf ihn, wie ja auch er selber einstens in der „Déploration de Johan Okeghem“ seinem vermutlichen Lehrer — oder wie er ihn nennt, seinem guten Vater — ein musikalisches Denkmal gesetzt hatte. Als Josquin schon lange tot war und die Kunst in einem unglaublich raschen Entwicklungstempo sich weitergebildet hatte, führte man noch immer seine Werke auf; bis etwa 1560 nehmen sie in Sammelwerken und Handschriften einen ansehnlichen Platz ein. Erst die Zeit Lasso's und Palestrina's verdrängt seine Werke aus der Literatur. Und auch da noch legen die hispanischen Orgelmeister den Kunstjüngern das Studium Josquins eindringlich ans Herz ²⁾).

Was Josquin für seine Zeit bedeutete und welche zentrale Stellung in der Stilentwicklung des anfangenden 16. Jahrhunderts er

¹⁾ Die Schreibung „Josquin des Prés“ ist von A. Smijers aus Archivalien geschöpft; der Komponist selbst schrieb sich in dem Akrostichon von Motette No. 27 mit „Josquin des Prez“. Zutreffend sind also beide Schreibungen; das Wesentliche daran sind am Familiennamen die Pluralisform und der geschlossene e-Laut.

²⁾ Higinio Anglés, Orgelmusik der Schola Hispanica des 15.—17. Jahrhunderts. Referat auf dem Musikwissenschaftlichen Kongress zu Leipzig 1925, abgedruckt in Festschrift Peter Wagner, Leipzig 1926.

einnahm, hat unlängst Kurt Huber ¹⁾ in seinen Ausführungen über die „*Musica reservata*“ dargelegt. Vor allem an Hand der nach-Josquin'schen Theoretiker wird der merkwürdige Ausdruck „*Musica reservata*“ erklärt als ein „bestimmter Kompositions- und Ausführungsstil innerhalb der Vokalmusik“; und unter anderem wird hier das Zeugnis des Josquin-Schülers Adrian Petit Coclicus beigebracht, der seinem Compendium folgende charakteristische Definition der Musik als Leitstern voranstellt:

„*Musica secundum Josquinum est recte et ornate canendi et componendi ratio*“ „*ac vere Musicus est et habetur, non qui de numeris, prolationibus, signis ac valoribus multa novit garrere et scribere, sed qui docte et dulciter canit, cuilibet notae debitam syllabam applicans ac ita componit ut laetis verbis laetos addat numeros et e contra.*“

In diesem Zusammenhange sodann wird es von Kurt Huber deutlich ausgesprochen: Josquin ist der Ausgangspunkt des Reservatastils.

Ihren Grund hat die *Musica reservata* vornehmlich in einer neuen weltanschaulichen Einstellung, in einer neuen Auffassung von Kunst und Leben, in den veränderten Kunstanschauungen des Humanismus, in einem neu geregelten Verhältnis zum Text. Wir hören ja gerade von Josquin, „daz er auf gute Textbetonung viel Gewicht gelegt hat. Gute Textbetonung im Sinne des 16. Jahrhunderts, im Sinne eines Petit Coclicus usw., eines Zarlino, der die bekannten zehn Regeln für Textbehandlung aus der klassischen Vokalperiode ausgezogen hat; gute Textbehandlung im Sinne der Humanisten, die bereits wenige Jahre nach Josquin gegen die „Barbarismen“ im Choral usw. heftig ankämpfen! Mit Josquin dringt die an humanistischen Sprachregeln ausgerichtete Betonung in die Kunstmusik ein. Es vollzieht sich ein Prozeß, wie er sich ähnlich ehemals in der Poesie durch den Uebergang von der metrischen zur rhythmischen Versbildung abgewickelt hat. Von Okeghem und Josquin an werden die Figuren merklich kürzer; dadurch gewinnen sie an Ausdrucksfähigkeit, an Eignung zu plastischer, „sprechender“ Themenbildung und Tonmalerei. In der Beschneidung der Figuren also, in der Maszhaltung des rein Musikalischen, in der Zurückhaltung hinsichtlich der Melodiebil-

¹⁾ Kurt Huber, Ivo de Vento (ca. 1540—1575), Münchener Dissertation I. Teil, Lindenberg 1918, Seite 91.

dung für die einzelnen Stimmen, dann aber auch in der Durchimitierung und Gleichberechtigung sämtlicher Stimmen, endlich noch in der neuen Ausdruckshaltigkeit liegt das weitere *Spezificum der Josquinperiode*. Und von der kompositionstechnischen Zurückhaltung des rein Musikalischen, von der reservierten Melodiebildung, also von einem formalen Charakteristicum hat jener Stil den von den Alten viel gebrauchten Namen „Musica reservata“, dessen tieferes Wesen aber gerade in einer immer mächtiger sich steigernden inhaltlichen Bereicherung gegeben ist.“ „Okeghem bezeichnet in kompositionstechnischem Sinne (hinsichtlich der Durchimitation), Josquin in ausdruckshaltigem Sinne den Beginn einer neuen Musikperiode“ ¹⁾.

Es ist natürlich von grösster Bedeutung, dasz die musikwissenschaftliche Forschung endlich in den Besitz der heisz ersehnten *Gesamtausgabe der Werke Josquins* gelangt. Dafür werden wir dem Herausgeber Dr. A. Smijers und der den Druck ermöglichenden „*Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis*“ herzlichsten Dank wissen.

Eröffnet wird die Gesamtausgabe mit einer ebenso pietätvollen wie feinsinnigen Gabe, mit drei *Klagegesängen auf Josquins Tod* (von Hieronymus Vinders, Benedictus und Nicolaus Gombert; Lieferung I ²⁾). Von den *Werken Josquins selbst* sind die Motetten und Chansons zuerst in Angriff genommen. Für Zusammenstellung und Reihenfolge der Bündel II—V, welche insgesamt 28 Motetten Josquins enthalten und zusammen den I. Motettenband der Gesamtausgabe bilden, waren die alten Petrucci Drucke in ihrer Erscheinungsreihe „*Motetti A — Libro IV.*“, Venetiis 1502—05 maszgebend. Für die *Chansons*, von welchen sich die Bündel I—III zu einem I. Teil (34 Nummern) zusammenschliessen, ist die grosze Sammlung von Tylman Susato als Grundlage gewählt.

Nachdem wir bislang Josquin als Kolossalgestalt insgesamt, als

¹⁾ Otto Ursprung, Der vokale Grundcharakter des diskantbetonten figurierten Stils, Referat auf dem Musikwissenschaftlichen Kongresz zu Basel 1924. Bericht über den Musikwiss. Kongresz u.s.w., Leipzig 1925, Seite 368.

²⁾ Auf die Tonsätze von Hieronymus Vinders und Benedikt Ducis kommen wir anmerkungsweise noch kurz zu sprechen. Gombert nun nimmt den Zug ins Grosze und verleiht seinem Werke in einer breit dahinrauschenden Verherrlichung des Meisters („Josquinus triumphat inter coelites“) eine wahrhaft gigantische Steigerung des Ausdrucks. Eine wirkungsvollere Komposition für eine Feier auf einen dahingeshiedenen Künstler könnten wir uns kaum denken.

stilbestimmende Kraft, in einer Zeichnung im groszen ganzen gesehen haben, werden wir nunmehr in den Stand gesetzt, auch die einzelnen Züge dieser Künstlererscheinung in ihrem vollen Reichtum zu erkennen. Und es formt sich aus ihnen ein künstlerisches Charakterbild, das wir bereits ziemlich genau nachzeichnen können.

II.

1. Mit der Bezeichnung „*Motette*“ hatte sich die alte Zeit für die geistlichen Werke mit lateinischem Text (ausser Messordinarum) eine Klassifikation geschaffen, die für damals recht brauchbar war. Freilich bleibt diese Bezeichnung zu sehr im Allgemeinen, sie kann für eine Erfassung der musikalischen Stilistik nimmermehr genügen. Unseren stilkritischen Untersuchungen über die Zeit um Josquin ist es besser gedient, wenn wir die Motetten — d.i. hier die in der Gesamtausgabe bisher erschienenen Motetten Josquins — nach schärfer gefassten Gesichtspunkten ordnen.

Eine *erste Gruppe* bilden die *liturgischen Kompositionen*, und zwar die fünf Antiphonen „O admirabile commercium“ bis zu „Ecce Maria genuit“ (No. 5—9), welche dem Tagesofficium auf das Fest Circumcisio Domini (zugleich Neujahrstag) entnommen sind, — ferner die Ostersequenz „Victimae paschali laudes“ (No. 26), — die Magnificatantiphon „Virgo prudentissima“ (No. 25) auf das Fest Assumptio BMV (Mariä Heimgang), — die doppeltextige Marianische Antiphon „Alma Redemptoris — Ave Regina Coelorum“ (No. 21), — die beiden Genealogien nach Matthäus („Liber generationis“, No. 15) und Lukas („Factum est antem“, No. 16), — die eucharistische Antiphon „Homo quidam fecit coenam magnam“ (No. 28), — endlich der Buszgesang „Domine, non secundum peccata nostra“ (No. 13). Hier sind die liturgisch normierten Texte getreu beibehalten und auch die liturgischen Singweisen benützt.

Bei einer *zweiten Gruppe* verfährt der Komponist bereits freier. In „Missus est Gabriel“ (No. 17) sind die zwei ersten Antiphonentexte auf das Fest Annuntiatio BMV zusammengezogen; dabei ist in der zweiten Hälfte des Tonstückes die jetzige choralische Weise figurirt. — „Ave Maria“ (No. 2) bringt den bekannten biblischen Englischen Grusz mit angefügtem freien Gebetstext und

verwendet für die erste Hälfte, d.i. die Vertonung der biblischen Worte, den choralischen Cantus firmus der Benedictus-Antiphon der Dominica IV. Adventus. — „O bone et dulcis Domine Jesu“ (No. 18) ist dreitextig; es verbindet diesen freien Gebetstext, dem das Thema Credo zu Grunde liegt, mit „Pater noster“ und „Ave Maria“, und zwar letztere in ihren choralen Singweisen.

Eine *dritte Gruppe* umfasst *allgemein-religiöse Gesänge*. Nicht weniger als acht Werke sind Vertonungen von klar geformten Reimdichtungen, nämlich die Passionsmotetten „Christum ducem“ (No. 4), — und „Qui velatus facie fuisti“ (No. 11); — das eucharistische „Ave verum corpus“ (No. 12), — das allgemein verwendbare „Tu solus, qui facis“ (No. 14), — ferner die marianischen Motetten „Ave Maria“ (No. 1), — „Mittit ad virginem“ (No. 3), — „Gaude virgo, mater Christi“ (No. 23) und „Illibata Dei virgo nutrix“ (No. 27). Wieder andere behandeln in formalem Betracht gehobene Prosatexte, bzw. freier schaltende rhythmische Dichtungen und charakterisieren sich inhaltlich als Meditationen über ein knappes Thema (etwa den „Preces jaculatoriae“ vergleichbar); nämlich die Passionsmotette „O Domine Jesu Christe“ (No. 10), — „Tu solus, qui facis“, secunda pars (No. 14), — „Magnus es tu Domine“ (No. 19), — „Ut Phoebi radiis“ (No. 22), — und das marianische Gesangsstück „Vultum tuum deprecabuntur“ (No. 24). Was hier an choralen Weisen als Cantus firmus verwertet ist, gehört nicht mehr dem gregorianischen und eigentlich liturgisch normierten Choral an, sondern entstammt jenem im Mittelalter allmählich entstandenen geistlichen Melodienschatze, dem nie ein offizielles liturgisches Ansehen, sondern nur eine sekundäre und auf einzelne Gebiete eingeschränkte Gültigkeit zugekommen war.

Eine Sonderstellung nimmt endlich die berühmte Davidsklage „Planxit autem David“ (No. 20) ein; die Komposition ist von Anfang an nicht für den Gottesdienst, sondern für Festmusik bestimmt.

Freilich fließen, wie bereits die zweite Gruppe erkennen lässt, die Grenzen von Liturgisch und Allgemein-Geistlich ineinander über ¹⁾. Aber darum ist unsere Gruppenteilung nicht unnütz. Und

¹⁾ Ueber die 3 Kategorien siehe O. *Ursprung*, a.a.O. Seite 370, und ausführlicher A. E. *Cherbuliez*, Zum Problem der religiösen Musik, Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft, I. Band, Basel 1924. — Um von Anfang an Klarheit zu schaffen, sei kurz hervorgehoben, dass die Kategorie des Allgemein-Geistlichen mit Einschluss der religiös verbrämten Festmusik zu fassen ist.

nur auf Grund dieser Unterscheidung von Kategorien ist es möglich, sich über Josquins Motettenkunst klar zu werden.

2. Was Josquin unter *liturgischem Stil* (Kirchenstil im engeren Sinne) verstand, können uns am besten *die fünf Antiphonen „O admirabile commercium“* etc. (No. 5—9) lehren. Denn in ihnen sind auch schon die Vorbedingungen hiefür einwandfrei gegeben, da die einzelnen Tonstücke einheitlich in sich abgeschlossen sind, da ferner diese in ihrer Gesamtheit eine grözere Mannigfaltigkeit hinsichtlich der Formgebung sowie (nach Maszgabe der Texte) einen reicheren und variierenden Ausdrucksgehalt erwarten lassen. Und siehe, wie reich erfüllen sich die auf die Neujahrsantiphonen gesetzten Erwartungen! Es ist der vierstimmige Satz angewandt; die Gleichberechtigung der vier Stimmen ist im allgemeinen gut durchgeführt. Die Melodien, in der Hauptsache mit klarer Kadenzbildung abgeschlossen, oftmals aber auch über den Zielton hinausgeführt, sind zum grössten Teil syllabisch gehalten mit eingestreutem melismatischem Schmuck; stellenweise kommen noch lange Vokalisieren älteren Stils vor. Wie nur natürlich, geht hier jeder neue Melodieabschnitt vom choralen Cantus firmus aus, der also figuriert in die Erscheinung tritt. Doch derartige Züge teilt Josquin schliesslich in der Hauptsache z.B. mit Obrecht und anderen Zeitgenossen. Die entscheidende Charakteristik für Josquins Kirchenstil liegt weit mehr in Dingen der Formgestaltung und des Ausdruckes. Die Abschnitte werden, abgesehen von einigen Ausnahmen oder vielmehr Nachlässigkeiten (z.B. in No. 7 „incombustum, conservatam“) nach der logischen Gliederung des Textes gelegt. Textgruppen werden wiederholt; die Veranlassung hiezu ist aber nicht im Wortinhalt, sondern in einem rein Musikalischen gegeben, d. h. nicht in dem Bestreben inhaltlich bedeutungsvolle Textstellen oder die Zentralgedanken eines Antiphonentextes hervorzuheben, sondern das Verlangen nach paariger Imitation d. i. Wiederholung eines duettierenden musikalischen Abschnittes. Die Exposition liebt Josquin, man möchte hinzufügen noch nach altem Herkommen, ziemlich gedehnt und bedächtig. Sobald aber die musikalische Rede einmal in Flusz geraten ist, strömen die Tongedanken in unerschöpflichem Erfindungsreichtum zu; und hier im Mittelteil hat jede Antiphon ihre Besonderheiten, hier drängt sich die Eigenart des Josquin-Stils zusammen. Da begegnen wir also in No. 5 einem Duettieren über einem

Orgelpunkt, der auch in die Oberquart versetzt wird, und einer längeren Durchimitation; in No. 6 einer von zwei ganz ähnlich anhebenden Cantus firmus-Stellen eingeschlossenen siebenmaligen Wiederholung einer kleinen Melodie („descendisti“; siehe Notenbeispiel I); in No. 7 einer doppelpaarigen Imitation mit vierstimmiger Mittelachse von geradezu optisch erfassbarer Deutlichkeit; in No. 8 einer Basso ostinato-Gruppe (3 + (2) + 3 mal), wovon der letztere Abschnitt zugleich in fünfmaliger paariger Imitation sich ergeht; das ergibt also zahlenmässig durchgeführte Symmetrieverhältnisse; in No. 9 endlich treffen wir eine Durchimitation, deren Thema bereits im voraus angedeutet ist, ferner einen kurzen Uebergang in den Tripeltakt für die anhebende direkte Rede. Die Schlüsse dieser fünf Tonsätze werden teils aus der paarigen Imitation heraus, teils mit Basso ostinato gebildet; und mehrfach ist dabei die Dreizahl als formgebendes Prinzip berücksichtigt. Der Nachdruck liegt also auf dem Mittelteil, der durch eine sehr persönliche Tonsprache die sonstige konservative stilistische Haltung durchbricht.

In den umfangreichen Genealogien sieht sich der Komponist schon von Anfang an zu raschem Fortschreiten im Textvortrag veranlaßt und räumt Kopfthemen, die nach Art der choralischen Rezitation mehrere Silben auf einer Tonstufe rasch abwickeln, einen breiten Raum ein. In der *Matthäus-Genealogie* (No. 15) ist schon die ganze I. Pars hindurch die Neigung zum gesättigten Klangkolorit der drei Unterstimmen deutlich fühlbar. In der II. Pars, dreistimmig mit Alt, Ten. u. Bass, kommt sie endlich zum vollen Durchbruch; und plötzlich entledigt sich Josquin auch des bisherigen Zwanges zu raschem Textvortrag, die spielfreudige Musikantennatur in ihm erträgt die Hemmungen nicht mehr länger, sie will sich so recht gefühlsmässig aussingen. So folgen sich denn in gedrängtem Raume wiegende melodische Gebilde und erscheinen in Wiederholung zu drei Paaren („Abias“, Takt 172 ff), in Terzenparallelen („genuit“, Takt 178 ff), in achtmal sich abrollenden Terzgängen („Joram autem genuit Oziam“, Takt 198 ff) und in Dreiklangsrückungen („Achaz autem genuit“, Takt 220 ff); das Synkopenmotiv von „Joram etc“ läßt sich sogar des genaueren verfolgen, wie es erst unscheinbar auftaucht, sich voll auslebt, schliesslich noch einmal leise anklingt. Nach dem Vorausgegangenen können eigentlich die kleinen Wiederholungen („autem ge-

nuît Manassen", Takt 230 ff), ferner die Schluszbildung mit Tripletakt und knapper Reprise nicht länger mehr überraschen; nachdem soviel vom Geiste der Volksmusik in den kirchlichen Tonsatz Eingang gefunden hat, drängt dieser nicht nur zu einer rhythmischen Abwechslung, sondern auch zu formaler Abrundung des Stückes. Da tritt ein Neues Unerwartetes ein; der Komponist bedient sich nun des alten Fauxbourdon, er bringt also Formelemente der Volksmusik mit einer bereits antiquierten Technik für kirchlichen Tonsatz zusammen. (Das vom Herausgeber beige-fügte in Takt 251f würde den drängenden Ausdruck der Dreiklangsfolgen zerstören und ist sicher zu streichen.) In der III. Pars kehren zunächst dieselben Dinge wieder, die nun einmal angeregt sind, so die Wiederholung einer kurzen Baszfigur (als sog. Pes), eine siebenmalige paarige Imitation über dem Namen („Zorobabel"), der Fauxbourdon, der aber nun auf Ober- und Unterchor verteilt ist. Im übrigen kehrt der Tonsatz in einen mehr allgemein gültigen Kirchenstil zurück und verwendet nur noch besondere Aufmerksamkeit auf die Vorbereitung des Schlusses.

In der *Lukas-Genealogie* (No. 16) ist eine einheitliche Haltung vornehmlich durch die ausgiebigere Verwendung des choralen Cantus firmus erreicht. Wundervoll hantiert der Komponist erst mit fallenden und dann mit steigenden Terzmotiven, in der II. Pars mit harmonischen Sequenzen, in der III. Pars mit der paarigen Imitation, die jedoch alsbald zu einem leichten Spiel mit wiegenden Themen und harmonischen Sequenzen hinüberführen; der doppelpaarigen Imitation über die Worte „qui fuit Henoch" gibt die Verschränkung, in welcher Alt und Basz gegen Diskant und Tenor stehen, eine besonders interessante Gestaltung. — Also auch in den Genealogien spricht sich mehrmals eine recht persönlich gefärbte Note aus und die augenblickliche tonschöpferische Eingebung aus; natürlich sind derartige Charakteristica hier, bei der grösseren Form und dem psalmodischen Cantus firmus, anders verteilt als in den Neujahrsantiphonen.

Die Neujahrsantiphonen und die beiden Genealogien vertreten den Kirchenstil in Josquins reifster *Meisterzeit*. In starkem Gegensatz dazu erscheinen nun in No. 21, 26 und 28 drei Werke, die sich durch altertümliche Haltung in Melodiebildung und Satz, besonders auch durch Schluszbildung und durch den Mangel einer

prinzipiellen Durchimitation als Werke aus Josquins *Frühzeit* zu erkennen geben.

Davon weist nun die Doppelmotette „*Alma redemptoris mater-Ave regina coelorum*“ (No. 21) textlich und unseres Erachtens auch stilistisch am weitesten zurück. Von den ersten Takten an ist sie ausgezeichnet durch eine prächtige, weit ausladende Melodik, die ganz nach dem Geiste der choralen Vorlage gebildet ist, ferner durch lebhaftes rhythmisches Motive, die aus der figurierten zweistimmigen Intonation geschöpft sind. Doch welcher Unterschied besteht zwischen der im Tempus perfectum sich abwickelnden I. Pars und der im Tempus imperfectum einerschreitenden II. Pars! Letztere ist unverkennbar aus einer ganz anderen seelischen Verfassung heraus geschrieben. Es kommt nicht mehr zur selben melodischen Schönheit und nicht zur selben Wärme des Ausdrucks; nun erhalten zunächst Sequenzen (5 + 3 mal unmittelbar nacheinander) das Wort, ferner jenes Umschreiben (in Sekundschritten) eines Haltetones, das ebenso sehr einer tänzerischen Volksmusik wie dem kunstmäßigen Koloraturwesen (hier verlangsamt) angehören könnte; mit taktischen Entsprechungen (3/1 und C) und Ostinato setzt endlich wieder ein fester formaler Wille ein und führt einen kräftigen Abschluss herbei.

Impulsiv ist auch der Anfang der Ostersequenz „*Victimae paschali laudes*“ (No. 26) und der Komponist wagt es sogar, den Einsatz des Alt unmittelbar mit Fusae zu bringen. Aber schon bald lenkt der Tonsatz in die Bahnen einer allgemeingültigen Satztechnik und Ausdrucksgebung ein. (Die dem Tenor beige geschriebenen Worte „D'ung aultre amer“ und „De tous biens“ beziehen sich auf eine nur zufällige Ähnlichkeit des zweistimmigen Zusammenklangs hier mit jenen Liedanfängen bzw. einer beliebten mehrstimmigen Fassung derselben und verdanken also ihr Dasein einer Reminiszenzenjägerei; denn was der Tenor hier bringt, ist ja genau die liturgische Singweise.) — In „*Homo quidam fecit coenam magnam*“ (No. 28, 5 vocum) war die Hauptaufmerksamkeit des Komponisten so sehr auf die kanonische Führung des choralen Cantus firmus gerichtet, daß Nachlässigkeiten in der Stimmführung sogar mehrmals unterlaufen konnten. Aber in der II. Pars bei den Worten „et bibite (vinum)“, wo die kanonische Führung des Cantus firmus eine doppelchörige Gruppierung der Stimmen nach sich zieht, sehen wir einen wahrhaft genialen Ge-

danken aufleuchten und einen „inspiratorischen“ Zug sich in die Schaffensweise einmischen; und wir sehen hier einen Keim gelegt, der sich in der späteren Mehrchörigkeit als so ausserordentlich fruchtbar erweisen hat. — In ihrem Gesamteindruck sind diese beiden letzteren Tonsätze, die Ostersequenz und die eucharistische Motette, einheitlicher und strenger geschlossen als die vorgenannte Doppelmotette. Dafür entbehren sie aber auch zum grössten Teil jener persönlichen Josquin'schen Note und der Züge inspiratorischen Schaffens und verraten vielmehr eine „konstruktive“ Schaffensweise; und nicht zuletzt wegen dieser Verhaltungsweise darf man in ihnen Typen jenes Kirchenstils erblicken, wie er zu Josquins Jugendzeiten als Norm bestand.

Unstreitig zu den interessantesten Tonschöpfungen gehört die Magnificatantiphon „*Virgo prudentissima*“ (No. 25), mag nun der Blick vornehmlich auf den Schaffensprozeß oder auf den Kirchenstil und die Ausdrucksgebung bei Josquin gerichtet sein. Der Komponist geht aus vom liturgischen Cantus firmus und der Technik der paarigen Imitation, er beginnt also in streng liturgischer Haltung. Mit der den Einleitungsteil abschliessenden dreifachen Kadenz (in B-g-Es) wird aber der Gedankenflug des Komponisten in eine andere Sphäre entrückt; und der Tonsetzer wird zum Tondichter, der nun im Mittelteil unverhohlen seinen romantischen Neigungen huldigt. Da schwelgt er förmlich in Wiederholungen und in der Terzverwandtschaft des Klangbereiches. Er bringt erst ein Thema dreimal (in g-C-F), dann — durch die in Austerzung beginnende Chormelodie auf „*filiae Sion*“ verleitet — die Akkordfolge g-F sogar sechsmal, schliesslich ein melodisches Gebilde wiederum dreimal (in g-B-d, dazu Orgelpunkt auf d des Tenor; das übergeschriebene $\flat$ = es in den beiden Oberstimmen ist zu tilgen). Den Zusammenhang mit dem choralen Cantus firmus hat sich der Komponist bereits im Verlaufe des Mittelteiles stark entgleiten lassen; jetzt im Schlussteil („*pulchra etc*“) gibt er ihn völlig preis, gelangt zu terzverwandten Dreiklangsrückungen (g-B-d-F) und schliesslich sogar zur Umdeutung der Textworte (*electa*) ut sol“ in *Voces musicales*, die doch einem Kirchenstück sehr fern liegen. Auf sie hatte also eine gewisse Erinnerung, die hier Platz greift und übrigens auch unmittelbar daneben im Schluszedanken deutlich fühlbar ist (vergl. hierzu No. 27, Schlusz des ersten Abschnittes), in weitem, aber sicher

gezogenen Bogen hingesteuert und den Kirchenstil abgebeugt. Von hier aus rechtfertigt es sich auch, die Komposition in ihrem Verlaufe immer mehr als Programmusik zu verstehen. Von hier aus dürfen wir ferner das Klangbild dieses Tonstückes über die vier notierten Singstimmen hinaus vervollständigen, indem wir die zu Josquins Zeiten so reichhaltige instrumentale Begleitung akzessorisch heranziehen.

„*Ave verum*“ (No. 12) ist ein lichtvoller Meszgesang, „*Domine, non secundum peccata nostra*“ (No. 13) ein schwermütiger Buszgesang. So sehr auch diese beiden Tonsätze hinsichtlich der textlichen Grundlagen formell und ausdrucks haltig sich unterscheiden, weisen sie im Tonsatz grosse Aehnlichkeiten auf, vor allem in dem aus einem Duo herausentwickelten Aufbau und in einer altertümlichen Haltung. Im „*Ave verum*“ wird das Duo von Superius und Tenor wiederholt unter Beifügung eines Contra, in der I. sowie in der II. Pars. Die anhebende Imitation wird bald wieder verlassen; dafür drängen sich mehrere Sequenzen und später der Hoquetus ein; auch treibt der Ostinato sein Unwesen derart, dasz Homer Herpol es für nötig gefunden hat zu versichern, dieser Contra könne unmöglich „von Josquin oder irgend einem andern (Meister) stammen“, und an dessen Stelle einen neuen Contra zu schreiben. Damit ist aber die Frage nach der Autentizität erstmals berührt.

In „*Domine, non secundum peccata nostra*“ geht das Duo von den beiden Oberstimmen (I. Pars) auf die beiden Unterstimmen über (II. Pars); nachher wird die Komposition vierstimmig weitergeführt. Die III. Pars bringt bei aller Kürze (nur 18 Takte) eine wahrhaft meisterliche Vertiefung des Ausdruckes; der auf 7 Takte ausgedehnte Fauxbourdon mit den „Elendsquarten“ und dann der darüber gespannte Diskant wie „*lux in tenebris*“ ist ungemein beredt ¹⁾. Was will aber die in ihrem Ausdrucksgehalt so seltsame IV. Pars? Da sind Stellen, die sich in langen Vokalisieren wie Orgelton hinziehen, und wieder andere, in denen der Basz in schweren Schlägen sich wiederholt wie anschlagende Glocken; alles ist in düstere Farben getaucht. Wenn man nicht aus den Augen verliert, dasz der Komponist besonders in den Chansons eine unerhörte Kunst der Charakterzeichnung (im ästhetischen Sinne, gleich dem

¹⁾ Theodor Kroyer, Die threnodische Bedeutung der Quart in der Mensuralmusik. Referat auf dem Musikwiss. Kongresz zu Basel 1924. Kongreszbericht, a.a.O.

populär gebrauchten Worte „Stimmung“) entwickelt und mehrere weltliche Gesänge aus einem zeitgeschichtlichen Hintergrunde heraus geschaffen hat, wenn man nun wieder auf die vorliegende Motette zurückschaut und beobachtet, wie Josquin hier seinen Gefühlen freien Lauf läsz und innerhalb der kirchlichen Sphäre ein Charakterstück entwirft, da dürfte es in der Tat schwer fallen, dem Tonsatze keine programmatische Deutung zu unterlegen. Ja, es läßt sich kaum abweisen: Dieser Tonsatz musz doch in ganz schweren Zeiten entstanden sein, als alle Strassen und Häuser von Klagelauten erfüllt waren, die nun bei angeordnetem allgemeinen Gebete in der Kirche widerhallten. Dröhnender Glockenklang und dunkel gefärbter Orgelton lagen dem Komponisten noch im Ohr; ein individuelles Erlebnis, eine stärkste persönliche Anteilnahme sprechen in eindringlicher Sprache mit ¹⁾. (Unseres Erachtens sind hier Takt 152/154, ferner Takt 173 und 196 $\flat$ zu setzen, dagegen Takt 163, 188, 207, 223 und 224 $\sharp$ bzw. $\flat$ zu streichen.)

In dem „*Ave Maria*“ (No. 2) tritt uns die ganze Liebenswürdigkeit von Josquins Kunst entgegen, die zumal nach dem schwer lastenden Charakter des vorgenannten Buszgesanges wie eine seelische Befreiung berührt. In dem feinen Zusammenstimmen von choralem Cantus firmus und freier melodischer Erfindung, von weitausschwingender Choralfiguration und leicht dahinfließenden Themen, ferner in der abwechslungsreichen und doch ruhig wirkenden formalen Gestaltung (zweimaliger Aufbau mittels paariger Imitation und dann Engführung; gerader Takt für den liturgischen Teil, ungerader Takt für den freien Gebetsteil), namentlich aber im Ausdruck des Zarten und Jungfräulichen ist dieser kleine Tonsatz von einer kaum zu überbietenden Meisterschaft.

„*Missus est Gabriel*“ (No. 17) ist vor allem bemerkenswert durch die Formgebung; die wohl durch die Chansonkunst beeinflusst ist; denn während in dem vorgenannten „*Ave Maria*“ die Textglieder nur einmal zum Vortrag gelangen, werden hier mehrmals Textabschnitte wiederholt. Wir fühlen, wie der Zug der

¹⁾ Dasz eine solche Programmusik jener Zeit nicht völlig fremd war, bezeugt u.a. (Senfl!) auch Hieronymus Vinders, „O mors“, Klagegesang auf den Tod Josquins, Lieferung I (siehe oben). Im Revisionsbericht macht der Herausgeber Smijers auch ausdrücklich auf das durch Quintus und Bassus musikalisch illustrierte „doodskloeken luiden voor Josquin“ aufmerksam. — Man hat diese Dinge verstanden und fühlte sich innerlich davon gepackt, so dasz obige Josquin-Motette noch 1569 in die Sammlung des Erasmus Rothenbucher aufgenommen wurde und hiemit in Druckwerken länger erscheint als selbst die berühmte Davidsklage.

Zeit zur repetitiven Form drängt, durch welche sich dann die klassische Motette auszeichnet.

Warum hat nun Josquin der Tripelmotette „*O bone et dulcis Domine Jesu*“ (No. 18) kein rechtes Leben einhauchen, keine individuell belebenden Züge verleihen können? Sie ist wohl mild im Ausdruck, vielleicht eher harmlos oder reizlos zu nennen. Das liegt zum Teil sicher bereits in dem Gebundensein an zwei Cantus firmus-Melodien. Uns will aber auch bedünken, Josquin habe sie komponiert lediglich aus igend welchen äusseren Gründen und mit wenig innerem Antrieb, wohl auch nur zu einer Zeit, da er innerlich von diesem alten Formtypus längst weit abgerückt war.

3. Bei der dritten Gruppe, den vertonten *Reimdichtungen und rhythmischen Poesien*, wollen vorerst nach Maszgabe von Vers- und Reimbildung die Textstrophen festgestellt werden. Und alsbald treten auch die musikalischen Entsprechungen deutlicher hervor und löst sich das auf den ersten Anschein etwas wirre Durcheinander von Homophonie und Polyphonie, Vollstimmigkeit und durchbrochenem Satz in sinnvolle Ordnung auf. Meist werden die Strophen in den Endzeilen zur Vollstimmigkeit gesteigert und unter klarer, gerne auch mittels Reprise verstärkter Abschnittsbildung geschlossen. Die Diktion des pathetischen liturgischen Stils ist gewisz nicht abgestreift und kann auch nicht abgestreift sein, da ja diese Kategorie zu grosze Berührungsflächen mit dem Liturgischen gemein hat; aber der knappen, syllabischen, liedmäsigen Themen und Melodien, um der kleinen Versleinwillen so gebildet, sind nun erheblich mehr. Ferner entsprechend dem spielerischen Charakter von Vers- und Reimdichtung, treibt hier die paarige Imitation ein bunt bewegtes harmloses Spiel, wie sie es in keiner der anderen Kategorien mehr entfalten kann, nicht in der liturgischen noch in der weltlichen Kunst. Und die Homophonie, welche in der Kategorie des Liturgischen nur ausnahmsweise erscheint, darf das Kunstgebiet des Allgemein-Liturgischen förmlich als ihre Domäne betrachten. Josquin weisz dabei den musikalischen Textvortrag in der Regel sehr gut der sprachlichen Prosodie anzupassen, ohne sich natürlich, wie es bei diesem stets von neuen Eingebungen sprühenden Geiste nicht anders zu erwarten ist, an bestimmte rhythmische Schemen (etwa im Sinne der noch zu Josquins Lebzeiten geborenen Humanistenoden) zu binden. Homophonie, Tripeltakt, Reprise und vorwaltende Dur-

Moll-Tonalität — alles Dinge, die sich zum guten Teil gegenseitig bedingen — sind derart gehäuft, dasz sie wesentlich zur Charakteristik der Kunstgattung des Allgemein-Geistlichen beitragen.

Es liegen diese allgemein-geistlichen Werke in jener Linie, die sich vom alten Conductus herleitet. Aber trotzdem, oder vielmehr gerade darum weil sie weniger verbunden sind mit dem konservativen liturgischen Stil und zu diesem in einem ähnlichen Verhältnis stehen wie heutzutage etwa das mehrstimmige Kirchenlied zur Messekomposition, ist von einem altertümlichen Zuge hier viel weniger zu verspüren als in mehreren der oben genannten Motetten. Alles ist erfüllt von frischem Leben, von zeugenden Kräften.

Was alles an dieser Stilistik geistiges Eigentum Josquins ist und wie weit einerseits eine neuartige Zusammenstellung bereits vorhandener Stilelemente und andererseits eigene Erfindung geht, ferner von welcher Tragweite gerade die hier (teils in Aneinanderreihung, teils in organischer Verwebung) vollzogene Verbindung von Polyphonie und Homophonie für das spätere XVI. Jahrhundert und den Palestrinastil wurde, — das alles sind Fragen, die im Rahmen unserer Darstellung vom Charakterbilde Josquins nicht des genaueren erörtert werden können. Soweit die paarige Imitation in Betracht kommt, sehen wir immerhin schon hier deutlich genug, dasz der persönliche Anteil Josquins sehr erheblich ist. Und an Stücken wie „*Illibata*“ gemessen, hat der Komponist diesen Stil erst mit der Zeit gewonnen. Der Planctus Davids aber zeigt, wie der frührömische und Palestrinische Stil, charakteristisch nicht zuletzt durch die polyphone und homophone Mischung bereits vor der Türe steht.

Aber diese stilgeschichtliche Bedeutung ist nicht die einzige, vielleicht sogar die geringere Seite an der Motette „*Illibata Dei virgo nutrix*“ (No. 27). Ihr kommt ja ein besonderer persönlicher Wert dadurch zu, dasz wir in ihr *Josquins musikalischen Wahlspruch* erblicken dürfen; denn der Text verrät in einem Akrostichon den Namen des Komponisten und ist jedenfalls von ihm selbst verfasst. Darum also stand diese Motette auch so lebhaft vor dessen Seele, dasz sich aus ihr jene Zitate in die Magnificatantiphon „*Virgo prudentissima*“ einschleichen konnten. Den unerschöpflichen musikalischen Eigenschaften in Josquin war aber auch nicht annähernd ein gleiches Masz schöpferisch-dichterischer Begabung an die Seite gestellt. Der Text ist eben „schlecht

und recht" aus gereimten Zehnsilblern gefügt und gliedert sich in zwei Hauptteile: I. 2 Doppelstrophen zu je 6 Versen behandeln inhaltlich 1. die besondere Stellung Mariä im göttlichen Heilsplan, 2. den vorhabenden musikalischen („zelotica arte", „cum sola amica") Lobpreis auf Maria; II. 3 Strophen zu je 4 Versen (diese teilweise mit Unterteilungen zu 3 und 5 Silben und zwar auch diese letzteren gereimt) führen nun das eigentliche Thema durch, den Marienpreis des Sängers. Der I. Teil ist in Gedankenfolge und sprachlichem Ausdruck doch reichlich geschraubt, während der II. sich mit bekannten Floskeln behilft und ohne sonderlich persönliches Gepräge bleibt. In der Vertonung ist die I. Pars in dreimaliger Wiederholung von doppelpaariger bzw. einfachhin paariger Imitation und vollem Chorsatz aufgebaut. Bei den paarigen Imitationen wird zunächst von Sequenzen ausgiebig Gebrauch gemacht und das drittemal ein reizendes Spiel mit Ruf und Antwort herbeigeführt (Scheindoppelchöre, erst in gerader, dann in verschränkter Stellung). In den vollen Chorsatz hinein lässt der Tenor die Voces musicales „la mi la" erklingen und der Basz dient hier nur noch als harmonische Stütze; eine prinzipielle, auch den Basz einbeziehende Durchführung fehlt wieder. Die II. Pars, in der die Voces musicales in verkürzten Werten vorgetragen werden, ist ebenfalls dreiteilig. Nun herrscht, dem dichterischen Vorwurf entsprechend, ein liedmässiger Charakter vor sowohl in den eröffnenden paarigen Imitationen wie in den sarabandenmässigen Rhythmen des im Tripeltakt stehenden Mittelteiles; der Schlussteil ist ohnehin ein ausgesprochener Liedsatz, der viermal wiederholt wird. Dasz nun Josquin, im groszen ganzen nur auf die musikalische Linie bedacht, über die Strophen seines eigenen dichterischen Erzeugnisses hinwegkomponiert und selbst logisch zusammengehörige Textglieder durch die paarige Imitation zerspaltet, liegt nun einmal in seiner spezifisch lyrischen Art. Den Wortsinn im einzelnen sucht er — auszer an Stellen wie „Des, ut laeta" oder „ut sol" (mit den Voces musicales wiedergegeben) — kaum näher nachzuzeichnen. Aber die Gesamtstimmung hat er vortrefflich durchgeführt; er hat sie bereits in der paarigen Imitation zu Anfang der I. und II. Pars festgelegt, indem er zuerst einen pathetischen und dann, wie schon erwähnt, einen liedmässigen Ton anschlägt. Selbst von den Sequenzen fühlt man nicht leicht wieder so deutlich, wie hier es möglich ist, dasz gerade diese in damaliger

Zeit als besonderes Ausdrucksmittel des Pathetischen angesehen wurden.

In mehrfacher Beziehung als Gegenpol innerhalb dieser dritten Gruppe erscheint jene hochberühmte Davidsklage „*Planxit autem David*“ (No. 20). Der Ausgleich zwischen Polyphonie und Homophonie ist hier in vollendeter Weise geschaffen. Und ebenso ist hier eine stets fein ausgeglichene Formgebung und abgerundete Tonalitätswirkung erreicht, mag man nun dieses tonale Verhalten kirchentonartliches Lydisch oder wegen der häufigen Kadenzierung mit IV—V—I modernes F-dur nennen. Mit der Lamentation des Karwochenoffiziums ist bekanntlich bereits jene Melodie gegeben, die ebenso eindeutig wie unübertrefflich den Charakter des Planctus festlegt und sofort die rechte seelische Einstimmung hervorruft. Sie schwebt natürlich auch unserem Komponisten dauernd vor, kündigt sich an mit dem Beginn der Klage selbst („*Considera Israel*“; was vorausgeht, ist die musikalische Fassung der Ueberschrift), sie erscheint hierauf in der dunklen Tönung der Unterstimmen und im ehrwürdigen Gewande des Fauxbourdons, bis sie endlich im klaren Lichte des Ober- und Vollchores ihre ganze eindrucksvolle Größe entfaltet (bis Takt 80). In drei Stufen also geschieht die Einführung der liturgischen Lehnmelodie. Von nun an beherrscht sie die musikalische Linie, tritt zuweilen etwas in den Hintergrund und gibt nur einem kurzen Kopfmotiv die Formung, wird wieder deutlicher oder erscheint vollständig, besonders bei wörtlichen Anklängen an den liturgischen Lamentationstext. Die ganze umfangreiche Komposition ist eine künstlerische Umschreibung und Ausführung der Lamentationsmelodie. Dieses Auf- und Abwogen eines psalmodischen Cantus firmus, diese thematische Einheitlichkeit — viel reicher variiert als in den beiden Genealogien — ist nicht der geringste Vorzug, der den alten höchsten Ruhm der Davidsklage auch heute noch rechtfertigt. Die Individualität des Tondichters tritt hinter das Kunstwerk zurück, d. h. es fehlen jene Eigenwilligkeiten, welche unseren bisherigen Beobachtungen zufolge einer oft unbeherrschten Hingabe an die augenblickliche Eingebung ihr Dasein verdanken. Freilich an der Textbehandlung lugt einmal eine Willkürlichkeit, ja Gewalttat hervor: mitten in den Vers 3. Kön. 1,22 und unter Zerreißung des logischen Satzzusammenhangs ist der Einschnitt von II. und III. Pars gelegt. Zu dieser Vergewaltigung der Satz-

logik mögen das Bestreben nach einer grösseren Ausdehnung der II. Pars, damit sie den anderen Teilen gegenüber nicht als zu kurz erscheine, und das Verlangen nach Textworten, die zu einer lebhaften Schlusssteigerung anregen, in gleicher Weise eingeflüstert haben; sie fanden aber in der zum rein Musikalischen geneigten Natur Josquins ein williges Gehör und eine grundsätzliche Zustimmung.

Als hervorstechende Beispiele für den musikalischen Parallelismus der Strophen dürfen gelten die Motette „*Ave Maria*“ (No. 1) mit ihren sechs „Ave“-Strophen¹⁾, oder die Motette „*Christum ducem*“ (No. 4), die ausserdem noch durch die liturgischen Hymnenzitate, als Strophenschlüsse verwendet, charakterisiert ist.

Aber will denn die Motette „*Mittit ad virginem*“ (No. 3) namentlich in ihrer I. Pars (1.—6. Strophe) solche Beobachtungen nicht Lügen strafen? Scheinen hier nicht für Josquin gerade die Strophenabschnitte die geringste Sorge gewesen zu sein? So angesichts des duettierenden Abgesangs der Strophe 3 (schliessend mit Takt 90) und des folgenden Duos der 4. Strophe, das unmittelbar überleitet zur 5. Strophe (von Takt 110 ab). Unbestritten ist das echtteste Josquin, übervoll von lyrischer Stimmung, hier wieder allein bedacht auf das rein Musikalische; und darum will es uns so scheinen, als sei die Form gesprengt. Den Zeitgenossen aber gab die mittelalterliche fromme Liedweise, die als Cantus firmus verwendet ist, Anhaltspunkte genug, um den Text und die einzelnen

¹⁾ Hiezu teilt die Gesamtausgabe unter No. 1a und Anhang No. 1 auch *zwei sechsstimmige Bearbeitungen* mit. Ein *Anonymus*, ein recht achtbarer Meister, übernimmt den vierstimmigen Satz Josquins notengetreu und erweitert denselben lediglich durch zwei Zusatzstimmen, die er nicht stellenweise wiederholen und verhältnismässig selten pausieren lässt. Dadurch werden die paarigen Imitationen Josquins zu meist vierstimmigen Gegenchören gestaltet und der Eindruck einer Wiederholung fast völlig verwischt. Also bei scheinbar grösster Treue gegenüber dem Josquin'schen Tonsatz ist in Wahrheit dessen Charakter von Grund aus verändert. (Berichtigung eines störenden Druckfehlers: Takt 67, Tenor secundus, 1. Note musz laut Mus. Ms. der Staatsbibl. München „a“ heissen.) — *Senfl* macht sich fast nur immer eine einzelne Stimme der Josquin'schen Komposition zu eigen, behält auch das erste Josquin'sche Thema als ostinaten Cantus firmus (im Tenor II) bei, schafft aber im übrigen frei. Unter seinen Händen entsteht eine Neuschöpfung mit mannigfacher Verwendung von Gegenchören und grössten Steigerungen; aus Josquins zartem Lied und Kabinettsstücklein wird nunmehr ein Kolossalgemälde. Und was besonders die Aufmerksamkeit auf sich ziehen darf: dort wo bei Josquin die vielleicht schwächste Stelle steht (Takt 54ff: vierst. Satz, die Auszenstimmen schreiten in Dezimenparallelen und der Tenor in synkopierten Quint- und Sextenabständen, vom Basz aus betrachtet, fort; dies wird nun in Sequenzen dreimal aufwärts getragen), kommt *Senfl* zu einer der glänzendsten Eingebungen (Takt 89ff: Gegenchöre im Brevenabstand, man möchte sagen, ein polychorer Satz in Engführung).

Strophen recht verfolgen zu können. Auch strebt der Komponist hier eine Form an, grösser als sonst in den Reimpoesien; dar auf weist u.a. bereits die unter Einfluss der Chanson stehende Repe-tition der Cantus firmus-Zeilen hin. Zudem hat die 2. Strophe (Takt 22 ff), die von allen am freiesten gehandhabt ist (1. C. f. – Zeile 2 mal; 2. C. f. – Zeile 1 mal + Kontrapunkt 3 mal; 3. C. f. – Zeile 2 mal + Kontrapunkt, ähnlich dem vorigen, 3 mal; 4. u. 5. C. f. – Zeile als Strophenabschluss mit 2 Fauxbourdonbildungen) eine beste formale Entsprechung in der 2. Strophe der II. Pars, wiederum der freiesten dieses Teiles (8. Strophe des Gesamttextes, Takt 16 ff: über dem im Basz fortlaufenden Cantus firmus ein Duo, welches ähnliche Kontrapunkte 2 + 3 + 3 + 2 mal wiederholt). Hier sind also die Entsprechungen auf eine übergeordnete grössere Form verteilt.

Die für voces aequales bestimmte Passionsmotette „*O Domine Jesu Christe*“ (No. 10, bildet die einzelnen Teile, mit V Partes) nach ihrem Textinhalt betrachtet, aus Anrufung, Betrachtung und Bitte; darnach richtet sich auch die musikalische Gliederung, soweit sie sich eben bei dem fast durchgängigen homophonen Satze durch die gedehnten Anfänge und die Schlusswiederholungen (Sequenzen) abhebt. So bewusst und mit formbestimmender Aufgabe wie hier mehrere Teile hindurch, hat Josquin die Sequenzen nicht wieder angewendet. Im übrigen ist gerade das Fehlen jener Eigenwilligkeiten und eines subjektiven Gefühlsausdruckes überaus bezeichnend. Offenbar war Josquin hier bei der Vertonung so gleichmässig gesammelt wie nicht leicht wieder; er ist in einer feierlich ernsten Karfreitagsstimmung — nicht düster, denn dafür sind die Oberstimmen doch zu sehr in der auch im Piano noch leuchtenden hohen Tenorlage gehalten — völlig aufgegangen.

Die zweite Passionsmotette „*Qui velatus facie fuisti*“ (No. 11) aus V Partes bestehend ¹⁾, verrät bereits in ihrer Factur eine ganz andere seelische Haltung. Ihr sieht man es überhaupt deutlich an, dass sie nimmermehr in einem Gusz, sondern in zwei Schaffenszeiten komponiert ist. Es bestehen für sich I.—III. Pars, denen Texte von zwar verschiedenem Metrum, jedoch in einheitlichem Gedankenfortschritt zu Grunde liegen (Christus in der Marter, wie

¹⁾ Im Petruccidruck 1503 findet sich als VI. Pars angereicht das „Christum ducem“, (siehe oben No. 4), das doch ein ganz selbständiges Tonstück ist.

der alte Ausdruck für die Verspottungsszene lautet, — Kreuztragung — Kreuzigung); diese drei Teile werden abgeschlossen mit gleichen musikalischen Schlussperioden. An sie reiht sich noch eine Doxologie an, welche in ihrer homophonen Haltung deutlich auf die I. Pars zurückgreift. Eine IV. und V. Pars suchen nun das Thema vom Leiden des Herrn fortzuführen (Kreuzigung — Grabesruhe), verwenden aber wieder neue, unter sich verschiedene Versmasze. Die zweistrophige IV. Pars schlieszt sich in ihrer musikalischen Formgebung unverkennbar an die Motette „Christum ducem“ (No. 4) an; thematisch aber zeigt sich eine Verwandtschaft mit der vorstehenden II. Pars, wenn auch nicht näher entschieden werden kann, was auf Rechnung einer bewussten Anknüpfung oder eines (noch nicht genauer festgestellten) Cantus firmus zu setzen ist. Dasz der Komponist wohl auch in bewusster Weise angeknüpft hat, gibt eine gewisse Aehnlichkeit der Schlüsse von V. Pars und den vorausgehenden Teilen zu erkennen. Für den Gesamteindruck ist dies aber zu wenig; der in der ersten Fassung so streng geschlossene Charakter der Komposition ist über der Erweiterung verloren gegangen.

Geradezu bunt ist die Zusammensetzung von „*Vultum tuum deprecabuntur*“ (No. 24). Die I. Pars besteht aus einer polyphonen Choralbearbeitung (Commune pro Virgine tantum, Introitus) mit freiem Gebetsschluss. Formal ist sie ganz ähnlich dem „Ave Maria“ (No. 2); stilistisch greift sie zurück bis auf die Diktion von III. und IV. Pars des Buszgesanges „Domine, non secundum peccata nostra“ (No. 13), wofür sich selbst bis in Einzelheiten Uebereinstimmungen finden (zweimalige Fauxbourdons mit endlich einsetzendem Diskant, kleine Wiederholungen). Dagegen der Hauptbestand der Motette, II.—VI. Pars, weist bereits durch das stilistische Bild im allgemeinen auf Josquins spätere Stilperiode hin. Eine Unmenge von Zitaten aus der lauretanischen Litanei und anderen marianischen Gebeten, mit denen der Text übersät ist, dann auch melodische Litaneizitate und mehrere ihnen nachgebildete Themen, eine auffallende Häufung des Tritonus (es gegen a), eine fast in jedem Teile eingeschaltete Partie im Tripeltakte, endlich die abschlieszende Doxologie lassen die Zusammengehörigkeit dieser vier Teile noch enger erscheinen; und die IV. Pars mit dem sehr bewegten Spiel paariger Imitationen (wieder in zahlenmässiger Symmetrie: 4 + 4 + (2 + 4) + 2 mal) stellt hier

den musikalischen Höhepunkt dar. Angeschoben ist noch eine VII. Pars, die sowohl textlich wie musikalisch vom Vorausgegangenen sich unterscheidet; denn sie wendet sich — wie der Liturghiker sagt — in dreiteiligen „*Preces jaculatoriae*“ an Christus, und der dreimal gleiche Textanfang wiederholt sich auch in der musikalischen Fassung, so dasz der kleine Tonsatz streng dreiteilig strophisch ist. — Diese Unterscheidung der einzelnen Bestandteile, die Entstehung in drei verschiedenen Schaffenszeiten, die hier auf dem Wege textlicher und musikstilistischer Untersuchungen festzustellen ist, findet eine treffliche Bestätigung in dem von dem Herausgeber A. Smijers vorausgeschickten Revisionsberichte. Nur der Petrucci-Druck enthält nämlich das Werk vollständig; die mehreren handschriftlichen Ueberlieferungen, welche deutlich auf zwei Hauptquellen zurückgehen, kennen nur II.—VI. Pars, die von uns als Hauptbestandteile bezeichnet wurden. — Hat sich erst Petrucci diese Zusammenstellung erlaubt, etwa zu dem Zwecke, damit sein Sammelwerk nicht durch zu viele kleine Beiträge einen zersplitterten Eindruck erwecke; bezeichnet sie einen Willkürakt, mit dem also der Verleger seinen späteren Kollegen mit bösem Beispiel vorangegangen wäre? Das dürfte bei beiden Motetten wohl zutreffen. Die vorige Motette zeigt ausserdem, dasz ein solches Verfahren, ein Tonstück einfach durch Anschiebung zu erweitern, auch dem Charakter Josquins nicht ganz fremd war. Und hierin enthüllen sich diese beiden Werke als wertvolle Beiträge für die Arbeitsweise sowohl des Verlegers wie auch des Tonsetzers. Und beidemale ist die Anschiebung bzw. Erweiterung nicht länger zu verwundern, da sie ja in der damaligen geistlichen Lieddichtung ihre mannigfachen Parallelen hat.

Solche kleine Sächelchen wie hier die *Preces jaculatoriae* oder das für die Kantoreiknaben gefertigte und pädagogisch meisterhafte „*Ut Phoebiradiis*“ (No. 22) oder „*Tu solus qui facis mirabilia*“ (No. 14) mit einer II. Pars, die von dem weltlichen Liedzitat „*D'ung aultre amer*“ ausgeht und damit auch die alte „Mischpoesie“ (volkssprachlicher und lateinischer Text) in den Bereich hoher Tonkunst verpflanzt, musz Josquin förmlich aus dem Aermel geschüttelt haben. Und man sieht, es drängt ihn mächtig zum Lied.

Die Motette „*Magnus es tu Domine*“ (No. 19), wird in den Quel-

len ¹⁾ teils Josquin zugesprochen, so von Glarean, der als Josquin-Kenner doch einen Namen hat und allerdings ein Menschenalter später als der Meister lebte; teils wird sie Heinrich Finck zugeteilt; und endlich ist sie auch als anonym bezeichnet, und das gerade von Petrucci, der doch wohl für die Drucklegung seiner Sammelwerke mit Josquin in nähere Verbindung getreten war. Die äuszerre Bezeugung steht also nicht sonderlich günstig für Josquins Autorschaft, so dasz man hier berechtigter weise von einem opus dubium sprechen kann. Vermögen nun innere Gründe, stilistische Kriterien Rat zu schaffen? Ist aus den bisherigen Publikationen der Maszstab für Josquins Kunst eindeutig genug gegeben, um diese Frage hier zu lösen? Was am bestechendsten für Josquin einnimmt, sind die Characteristica des Mittelteils, nämlich paarige Imitationen mit vierstimmiger Mittelachse sowie thematische Aehnlichkeiten innerhalb derselben, auch die Einstellung dieser paarigen Imitationen auf das Rein-Musikalische, nicht etwa auf eine textlich-logische Abschnittsbildung, endlich der Ausdrucksgehalt des Groszartigen, des Uebermenschlich-Groszen, in den der Komponist im Verlaufe seiner Arbeit hineingewachsen ist. Die Nachlässigkeiten in der Stimmführung, die in der Schreibung mit verkürzten Notenwerten (No. 19a) besonders scharf unter der Lupe erscheinen, dürfen wiederum nicht überraschen. Was am meisten befremdet, ist der Motettenanfang mit successiv eintretenden Stimmen unter Vermeidung der Imitation; überraschend deswegen, weil sich in den bisher veröffentlichten Motetten Josquins hiefür kein zweites Beispiel mehr findet; jedoch die Chanson „Incessament“ (No. 27) bietet eine beachtenswerte Parallele. In ähnlicher Weise steht auch der Motettenschluss vereinzelt da. Gar schwer können solche Bedenken kaum in die Wagschale fallen; ist ja doch Josquins Erfindungsreichtum zu grosz, als dasz sich für alle Fälle Parallelen nachweisen lieszen! Eine Erörterung der II. Pars dürfte sich erübrigen, da sie Josquin'sche Züge unverkennbar an der Stirne trägt — einschlieszlich die offenen Oktavenparallelen — und da ferner die beiden Quintintervalle von Takt 61 speziell auf I. Pars (Takt 10) zurückweisen ²⁾. — —

¹⁾ Aus dem Revisionsbericht ist ersichtlich, dass die Quellen O und R, welche *Finck* als Autor nennen, auf eine nicht näher mehr faszbare gemeinsame Quelle zurückgehen, ferner dass die Quellen D und M, welche die Komposition an *Josquin* überweisen, mit dem Petruccidruck P zusammengehen.

²⁾ In der II. Pars ist einmal der bereits länger pausierende Tenor plötzlich, ohne

In der Verwendung einer akzessorischen instrumentalen Begleitung oder in dem Verzicht auf sie wird sich Josquin jedenfalls jener Praxis angeschlossen haben, wie er sie an verschiedenen Stätten seines Wirken jeweils vorfand. Das steht gewisz ausser Zweifel, dass sein Kompositionsstil *absolut vokalen Charakter* trägt und eine wesentliche Mitwirkung von Instrumenten nicht kennt. Der Unterschied gegenüber der Zeit Dufay's und der Trienter Codices ist also auch in diesem Punkte grosz. — Aber was soll denn jener mehrfach vorkommende *trillerförmige Widerschlag* ¹⁾, den man vielleicht unter den Sammelbegriff „Instrumentalisten“ einordnen möchte? Auch dafür ist eine instrumentale Deutung ausgeschlossen, wie sich auf das Bestimmteste aus dem Zusammenhang ergibt, in dem solche Stellen erscheinen. Er ist vokale Zierfigur; er gehört zum Requisit des „*ornate canere*“, „zur anmutigen Art des Kolorierens, so in diesem Lande [in den Niederlanden] gebräuchlich“ ist; und dem bisherigen Stande der Gesamtausgabe zufolge, erscheint diese Figur in kirchlichen Werken öfter als in den Chansons, sie wurde also offenbar als besonders geeignet für den Ausdruck des Pathetischen erachtet. So wird uns hieraus ein wertvoller Beitrag zur Kenntnis der Aufführungspraxis in der Josquin-Zeit. Was Kurt Huber — wie eingangs erwähnt — zumeist auf die Theoretiker sich stützend, als ein Hauptcharakteristikum der „*Musica reservata*“ erkannt hat, sehen wir hier mit Beispielen aus der praktischen Musik belegt.

In dem feststehenden Sprachschätze Josquins nimmt die *paarige Imitation* ²⁾ eine charakteristische Stelle ein. Ein Stimmenpaar singt voran, das andere Stimmenpaar greift sofort das Duo auf. Man musz von mehreren Typen der paarigen Imitation sprechen: (1. Erstes Paar der duettierenden Stimmen, bzw. ihrer me-

eigentliche Einführung, mit ein paar Tönen zur Klauselbildung herangezogen und pausiert dann wieder weiter. Für diese auffallende mangelhafte Stelle findet sich eine Parallele in einer Josquin-Messe (Gloria, Schluszschnitt „Cum sancto Spiritu“), abgedruckt als „Motetto“ (!) in *Maldeghem*, Trésor musicale, A. Musique religieuse, Année XVI, No. 11.

¹⁾ In den Motetten No. 12—18 (auffallenderweise in dieser ganzen Reihe), in den Chansons No. 12, 15 und 19 (hier in Takt 15 mit syllabisch unterlegtem Text, Ferner bei Obrecht in Missa „Fortuna desperata“, die unter Joquin'schem Einflusz entstanden ist (Otto Johannes Gombosi, Jacob Obrecht, Leipzig 1925, Seite 115). Sein weiteres Vorkommen wurde nicht verfolgt. Obige vokale Deutung dieser Zierform findet nachträglich eine Bestätigung durch Knud Jeppesen, *Der Palestrinastil* und die Dissonanz, Leipzig 1925, Seite 67, (102 und 184).

²⁾ Dieser treffliche Ausdruck stammt aus den Vorlesungen meines sehr verehrten Lehrers Prof. Dr. Theodor Kroyer.

lodischen Gebilde, ist verschieden vom zweiten; es erscheinen 4 verschiedene melodische Gebilde;) — 2. In den beiden Stimmenpaaren wird 1 Melodie festgehalten, zu welcher 2 verschiedene Kontrapunkte erklingen; also 3 verschiedene melodische Gebilde; — 3. In beiden Stimmenpaaren sind Melodie und ebenso Kontrapunkt identisch; also 2 verschiedene melodische Gebilde; — 4. In beiden Stimmenpaaren wird eine Melodie imitatorisch durchgeführt; also nur 1 melodisches Gebilde, doppelte Imitation im strengen Sinne des Wortes; — (5. Ein in Terzen und Sexten sich ergehendes Stimmenpaar wird bei der Wiederholung durch eine Zusatzstimme zum Fauxbourdon aufgefüllt; im wesentlichen nur 1, meist recht einfache und syllabische Melodie in Parallel-Gesang.) — Auch die Verknüpfung dieser Stimmenpaare ist verschieden: Oft sind die duettierenden Glieder einfach aneinander angeschoben; oder sie sind verschränkt gestellt; und oft sind sie ineinander verflochten, so daß eine drei- oder vierstimmige Mittelachse von geradezu visueller Deutlichkeit entsteht. Eine wichtigste Aufgabe fällt der paarigen Imitation dadurch zu, daß sie ein Hauptteil zur vollen Beweglichkeit und Gleichberechtigung auch der Unterstimmen beiträgt, ferner daß sie sowohl der Textwiederholung (damit zugleich dem klassischen Mosettentypus) wie der Doppelchörigkeit freie Bahn bricht. — Immer wieder, in größerem oder geringerem Umfange, in dieser oder jener Zusammenstellung, als Episode oder als konstitutives Formelement, kommt Josquin auf die paarige Imitation zurück. Er schwelgt da in einer Figuration konzertanter Art und labt sich an den Klangfarben eines Ober- und Unterchores. In ihrer mannigfachen Verwendung hat, soweit bis jetzt ersichtlich ist, keiner der nachfolgenden Meister sein großes Vorbild auch nur annähernd erreicht ¹⁾.

Für den *mehrstimmigen Satz* (d. h. zu mehr als zwei Stimmen) meistert Josquin jede Schreibweise in gleicher Vollendung und geht ungezwungen von der einen zur andern über, sei es nun Durchimitation sowohl in weitem Abstand der Stimmen wie in Engführung derselben, oder freie Kontrapunktierung, Scheinimitation, strengere Bindung nur eines Stimmenpaares gegenüber

¹⁾ Wie die unmittelbar nachfolgende Zeit gegen Josquins pausenreichen Satz und damit gegen die paarigen Imitationen Stellung nahm, bringt *Hermann Finck*, *Practica musica*, 1556, zum Ausdruck. Siehe die hier einschlägige Stelle bei *Hugo Leichtentritt*, *Geschichte der Motette*, S. 73, der sich beruft auf *Ambros*, *Gesch. der Musik*, III^a, S. 305, und *Gerbers Lexikon* 1790, I, S. 411.

freigeführten anderen Stimmen, oder sei es eingestreute Homophonie, oder faux bourdonmäßige Bildungen innerhalb des polyphonen Gewebes. Jedoch die berühmten „Künste der Niederländer“ suchen wir in den bisher veröffentlichten Motetten vergebens. Und auch von der imitatorischen Engführung springt der Komponist oft in etwas auffallender Weise ab, um wieder zu einem Duettieren oder einer gelockerten polyphonen Schreibweise zurückzukehren. Die Motetten nötigen förmlich den Eindruck auf, dasz Josquin viel strenge Arbeit, geschweige die Künstelei nicht sonderlich liebt.

Fast immer wahrh Josquin die grosze und deutlich abgesetzte Linie eines *formalen Aufbaues* mittels Exposition, Mittelteil, der mit Nachdruck ausgestattet ist, und Schlussteil. Aber er kennt kein starres Formschema. Ueber diesen Grundriss hinaus schafft er in unerschöpflichem Gestaltungsvermögen die Form stets aufs neue aus der jeweiligen Situation. Es ist die „Mannigfaltigkeit im Kleinen“, die von Tinctoris im Einklange mit den künstlerischen Anschauungen seiner Zeit prinzipiell gefordert wurde und die auch seitens Josquins alle Beachtung findet. Und also für die Teilglieder gültig, gelangt er mittels der paarigen Imitation zu einem doch recht neuen Formbegriff, nämlich dem der *Symmetrie*. Freilich kann sich diese noch nicht im Groszen auswirken. Für die paarige Imitation, die vor allem Frucht eines spielerischen Triebes zu sein scheint und vorläufig noch in kleinen Verhältnissen (dünner Klang von nur zwei, im wesentlichen nur solistisch besetzten Stimmen) sich bewegt, ist ja schon genug erreicht, wenn sie sich — man möchte sagen — als Form-Unterbegriff geltend machen kann. Was sonst noch an formbildenden Elementen sich auswirkt, sind vor allem die liedmäßige Wiederholung, die arithmetische Proportion, die Sequenz, der Ostinato; der kleinen formalen Entsprechungen, z.B. mittels eingestreuter Kadenzen, sei hier nicht weiter gedacht. Auch ist es Josquin nicht immer um einen formalen Ausgleich zwischen Polyphonie und Homophonie zu tun, weder um einen Gleichgewichtszustand zwischen den so und anders gestalteten Gliedern des Tonsatzes, noch um eine durchgängige Verkettung derselben. Da begnügt er sich oft mit einer rein äusserlichen Anschiebung. Nur selten, wie z.B. in der Davidsklage, ist der Ausgleich prinzipiell durchgeführt. Immer wieder zeigt sich, dasz der Komponist sich in die kleineren Formteile mit aller Liebe versenkt und hierin so recht das Kind seiner Zeit ist.

Zweifellos steht der Komponist sehr stark unter der Eingebung des Augenblickes, die im allgemeinen über ein durchweg ausgeglichenes Arbeiten obsiegt. Der gefühlsmässige Ausdruck herrscht über die verstandesmässige Technik; die Inspiration, der Schaffensrausch herrscht über die Konstruktion bzw. Reflexion, allenfalls auch über die Naivität. Josquin duldet, ja liebt die Tyrannis, welche die melodische Begabung in ihm — doch stets in geschmeidiger Form — ausübt; er lässt sie gewähren, weil er sich zu ihrer Ueberwindung sofort auch innerlich reich und stark und technisch gewandt genug weisz. Köstlich ist es zu beobachten, wie Josquin durch eine solche Fülle von Einzelzügen seine *seelische Haltung* enthüllt und sich als unkomplizierten Charakter und als *inspiratorisch schaffenden Künstler* ¹⁾ zu erkennen gibt.

Darüber nun erhebt sich umso eindringlicher die Frage: Kann da sein „*Kirchenstil*“ im Ausdrucksgehalt noch in der nötigen Zurückhaltung, in der Linie der Objektivierung bleiben? Wir haben ja an so vielen Beispielen das genaue Gegenteil beobachtet, nämlich eine betonte subjektive Ausdrucksgebung, eine gewollt subjektive Einstellung. Doch wie wir zugeben müssen, ist sie nicht überbetont; denn diese Ausdruckshaltung ist immer nur als kurze Episode eingestreut und der Tonsatz kehrt bald wieder zu einer allgemein gültigen Ausdrucksgebung zurück. Und so erscheinen diese Dinge immer nur als ein Vorstosz in ein Neuland hinein, nicht aber als Verstosz gegen den Bereich der kirchlichen Tonkunst im groszen ganzen. Das bestätigt ein Blick auf die Satztechnik, in der sich der Meister, wie es sich für den „*Kirchenstil*“ gebührt, einer nur gemässigten Moderne befleiszig und lieber mehr auf eine ältere Tonsprache zurückgreift.

So ist also, aus den vierstimmigen Werken geschöpft, der Stand von Josquins Motettenkunst, wie er sich im wesentlichen um 1500 darstellt.

Wie weit trägt sie der Meister in seinem weiteren Schaffen noch voran? Wann beginnt die prinzipiell durchimitierte und repetitive Motette? Welchen Anteil daran hat Josquin?

Josquin starb 1521; Palestrina tritt 1554 mit seiner ersten Pub-

¹⁾ Die Aufstellung der drei Typen des künstlerischen Schaffens (naiv, konstruktiv, inspiratorisch) ist Verdienst des Herrn Priv.-Doz. Dr. Kurt Huber, München, der sich über sie in Vorlesungen über Allgemeine Aesthetik und in mehreren Vorträgen näher ausgesprochen hat.

likation hervor. Nur knappe drei Jahrzehnte liegen dazwischen. Wir wissen aber, dasz Palestrina reich ist an altertümlichen Stilelementen; wir wissen ferner, dasz die spanischen Meister der früh-römischen Schule im wesentlichen bereits in dem nachherigen „Palestrinastil“ schreiben. Die Stilwende schiebt sich also auf noch engere Zeit zusammen, als die beiden vorgenannten Daten erscheinen lassen.

Da werden die folgenden Motettenbände der Josquin-Gesamtausgabe noch viele Aufschlüsse bringen.

III.

Wir schlagen die *Chansons* auf.

Die Einordnung in die drei Kategorien, wovon wir bei Untersuchung der Motetten ausgegangen sind, halten wir auch hier fest.

1. Der Kategorie des Allgemein-Geistlichen sind noch zuzuwiesen: Die berühmte „*Déploration de Johan Okeghem*“. „*Nymphes des bois*“ (No. 22) mit dem choralen Cantus firmus „*Requiem aeternam etc.*“ (textlos auch unter dem Titel „*Requiem*“, No. 29, überliefert); — ferner der verwandte, seiner Veranlassung nach nicht näher gezeichnete Klagegesang „*Nymphes, nappés*“ (No. 21) mit dem choralen Cantus firmus „*Circumdederunt me*“.

Der Unterschied zwischen beiden Werken ist erheblich; und doch sind sie durch viele Einzelheiten miteinander aufs engste verbunden, und zwar durch die humanistische Einstellung des französischen Haupttextes, durch tonartlich freie Behandlung des choralen Cantus firmus, durch wesentlich durchkomponierte Form, diese jedoch unter metrischer, harmonischer und in No. 22 wohl auch unter klanglicher (instrumentale Partien?) Hervorhebung der Strophenabschnitte und ferner mit Periodenbildung (No. 22 liedmässig, No. 21 thematische Wiederholung); weiters stehen sie sich gegenseitig sehr nahe durch Verwendung teilweise gleicher Themen und durch Kontrastwirkung der Themen überhaupt, endlich durch nur gelegentliche Imitation, also fehlende Durchimitation, die in der *Déploration* doppelt auffällt, da sie dem Altmeister des durchimitierenden Stils gewidmet ist. Dafür sind aber in letzterer die Themen besonders trefflich „sprechend“ und überaus ausdrucks-gesättigt; auch die „threnodische Bedeutung“ des Faux-

bourdon (zu dem Worte „molestasions“) ist nicht minder wirkungsvoll eingestellt. Der Eindruck des anderen Carmen lugubre ist geschlossener; es entbehrt aber auch der stärkeren Akzente und hebt mehr einen lyrischen Grundcharakter hervor.

2. Wie war doch Josquin schöpferisch so unendlich reich begnadigt! In den *Chansons* ¹⁾ ist Josquin der Motettenkomponist kaum wieder zu erkennen. So trefflich sind hier Satztechnik (polyphon wie homophon) und Formgebung ausgeglichen, so konsequent ist die Engführung angewandt und die Gliedverkettung fein gefügt — und dies sind zwei hauptsächlichste Charakteristika der neuen Zeit —, so straff ist die Erfindungsgabe diszipliniert und die musikalische Ausdrucksweise gedrängt. Dabei ist der Textvortrag prinzipiell repetitiv und ist der Klangkörper von vier bis auf sechs Stimmen erweitert, so dasz er eher zu Weitschweifigkeiten verführen könnte. Die Themen sind meist syllabisch; das molismatische Element ist sehr eingeschränkt. Schon dieser allgemeine Ueberblick zeigt: Hier ist das Gebiet, auf dem sich der Fortschrittsgeist in Josquin am machtvollsten ausspricht.

Sosehr auch der Stil der meisten Chansons mit richtunggebendem Gestus in die Zukunft weist, sind die Bindungen an die Kunst der Vergangenheit natürlich nicht radikal ausgemerzt, teilweise sogar in neuem Geiste mit viel Liebe gepflegt.

Die Chanson „*L'amy e a tous*“ (No. 25), mit Cantus firmus „*Je ne viz onques*“, den auch Obrecht verwertet hat, ist noch doppeltextig. Aber im wesentlichen, wenn auch nicht in voller Strenge, befolgt hier der Komponist bereits mehrere der in seinen bahnbrechenden Chansons gültigen Stilprinzipien, nämlich Durchimitation und stückweise Textwiederholung, natürlich auch deutliche Abschnittsbildung. Die musikalische Repetition ist hier, gleich den paar anderen ähnlichen Fällen, wenn ein durchlaufender d. h. nicht-repetitiver Cantus firmus dem Tonsatze zu Grunde liegt, von vornherein unmöglich. Gegenüber den Motetten ist aber

¹⁾ Einige Chansontexte sind schon von früheren Meistern, z.B. Okeghem, vertont. Für „*Ma bouche rit*“ verweist bereits der Revisionsbericht auf Monatshefte für Musikgeschichte 1874, Beilage, und 1876, Seite 8—10. Die Frage, was an den Texten alt und was neu ist, würde umfangreiche Untersuchungen erfordern, die jedoch hier erlassen seien.

In die Gesamtausgabe fanden dankenswerter Weise auch Aufnahme ein paar „*Responces*“ an Josquin, nämlich J. Le *Brung*, „*Si vous n'avez aultre desir*“ (No. 8a) und Tylman *Susato*, „*Les miens aussi brief*“ (No. 24a), ferner das Opus dubium „*Incessament mon povre cuer lamente*“ (No. 27), für das bereits vom Herausgeber wohl zu treffend Pierre *de la Rue* als mutmaszlicher Verfasser genannt wird.

bezeichnend ein anderes Verhalten zwischen den Haltetönen des Cantus firmus und den kontrapunktierenden Stimmen: anstatt eines Wiegens in Quint- und Sextdreiklängen sind nun die gleichbleibenden akkordischen Zusammenklänge einfach rhythmisch zerlegt; der Komponist denkt in stärkerem Masse als in den Motetten akkordisch und nicht mehr so vorherrschend melodisch.

Vielsagend ist Josquins Vorliebe für die *Kanons*, die (soweit bisher ersichtlich) in den Messen und den Chansons, also in der konservativsten und der freiesten Kompositionsform, am stärksten hervortritt ¹⁾. Unter den 18 Chansons à 5 finden sich 9 Kanones (No. 1, 2, 6, 7, 8, 11, 15, 18 und 26); die 11 Chansons à 6 weisen den ähnlich hohen Prozentsatz von 7 Kanones auf (No. 5, 10, 12, 16, 17, 20 und 23; dazu noch die oben besprochene No. 21); die 6 Chansons à 4 enthalten 1 streng und 1 freier durchgeführten Kanon (No. 20 und 29). Wenn in den Motetten nur eine melodische Bindung durch choralen Cantus firmus herrscht, so tritt nun zu dieser noch eine formale Bindung durch einen liedmässigen Cantus firmus hinzu. Dafür ist hier der Ostinato auf ein Mindestmass eingeschränkt, um die Konkurrenz zweier ähnlicher Formelemente auszuschalten. Der Kanon, hier meist im Abstand einer Longa geführt, zieht nun nach den jeweiligen Doppelversen zwei rasch aufeinander folgende Klauseln bzw. Kadenzen nach sich; und er erfordert, um nicht in Eintönigkeit oder Schematismus oder Künstelei zu verfallen, eine grösste Mannigfaltigkeit in Bildung der Schlüsse. Hierin erweist sich gerade diese Art der Chanson als ein Prüfstein für den Erfindungsreichtum des Komponisten. Und wie trefflich hat Josquin diese Probe bestanden!

Nie hat er die Kanonkunst um ihrer selbst willen gepflegt; selbst in der Chanson „*Basies moy*“ (No. 20a und 20) handelt es sich um eine höhere Absicht, um eine ästhetische Ausdruckskategorie, um einen musikalischen Scherz. Aus zwei Melodien entwickelt sich unter Quartversetzung derselben ein 4stimmiger Doppelkanon; und aus diesem letzteren wird unter Beifügung und ebenfalls Quartversetzung einer dritten Melodie ein 6stimmiger Tripelkanon gebildet. Freilich ist die Kompositionsarbeit mit den ersten 15/16 Takten auch schon erledigt und sind die Grundthe-

¹⁾ Die Gesamtausgabe vermerkt als Textausgabe nur die Kanon-Hinweise der Druckvorlagen. Darum bringen wir oben im Text die vollzählige Zusammenstellung. Ueber Kanons in den Messen Josquins siehe Peter Wagner, Geschichte der Messe I, Leipzig 1913, Seite 145 ff.

men höchst einfach. Josquin verstand eben das Wort „Kürze ist des Witzes Würze“.

Ebenfalls nur ein musikalischer Scherz ist durchgeführt in „*Ma bouche rit*“ (No. 19; mit „Residuum“, d. h. II. Pars) ¹⁾. Der Text umfasst nur die Worte „*Ma bouche rit et mon coeur pleure*“; es bleibt aber nur bei der textlich-logischen Antithese, sie wird nicht auch in eine Gegensätzlichkeit des musikalischen Ausdrucks übertragen. Ein 6stimmiges, grobspurig aufgetragenes Tonstück über eine textliche Nichtigkeit; „*Parturiunt montes et nascetur ridiculus mus*“! — Als Solmisationsscherz ist zu verstehen die Chanson „*J'ay bien cause de lamenter*“ (No. 33). Doch sind die Voces musicales „sola“ nur am Anfang intervallgetreu festgehalten, und selbst hier nicht in den Originallage. — Desgleichen die Chanson „*Mi larés vous tousjours languir*“ (No. 34), wo es auf die Silben „mi la re“, also in thematischer Anordnung, abgesehen ist. Die Kopffthemen der Verszeilen 1 und 3, sowie die Fauxbourdonsklauseln von Takt 23 ab kehren je dreimal wieder.

Als Widerspiel zu dieser Gruppe scherzhafter Tonstücke erscheinen drei *Klagegesänge über nationales Unglück*. Wie ist die Anlage der Tonstücke unter sich so verschieden, die Erfindungskraft stets erneut selbständig und die Ausdrucksgebung auch bei starkem Affekte sicher beherrscht! Das Wechselverhältnis von Ausdruck und Form ist bei vorliegender Gruppe von Zeitgedichten besonders reizvoll. „*Cueurs desolez par toute nation*“ (No. 28), fünfstimmig, zitiert im Tenor „*Plorans ploravit*“ die Lamentation der Karwoche und hat um dessentwillen durchkomponierte d. i. im wesentlichen motettische Form. Der ungemein starke Ausdrucksgehalt gleich zu Anfang des Tonsatzes, die härtesten Dissonanzen und ihr Verebben (Notenbeispiel II), dann wieder geschärfte Rhythmen, darauf die komplizierte und dabei äusserst gewandte Sequenzbildung bei der Textstelle „*et lamentation*“, weiters die volksmusikmässige Vollkadenz und die Tonmalerei zu den Worten „*l'armoniance, Lyre (d' Orpheus)*“, gefolgt wieder von den bekannten „*Elendquarten*“, endlich noch die Schlussbildung mit einer geziemendermassen recht behutsam gesteigerten Rhythmik, — all das sind Züge, welche diese Chanson zu einem der reifsten Meisterwerke Josquins und zu einem Musterbeispiel

¹⁾ Josquin benützt hier im Diskant eine fremde Melodie. Vgl. O. G. Gombosi, Jacob Obrecht, Leipzig 1925.

der Reservatakunst überhaupt stempeln. — Im vierstimmigen „*Cueurs desolez etc.*“ (No. 32; nur die ersten Textzeilen sind identisch mit der vorigen Chanson) wollen im Mittelteil die Gefühlsäusserungen übermächtig werden und die Form durchbrechen; sogleich aber wird die Chansonform wieder korrekt weitergeführt. — Das ebenfalls vierstimmige „*Plus nulz regretz*“ (No. 29) nimmt eine kanonische Haltung an, wenn auch diese nicht streng durchgeführt ist.

Der gleichsam den allgemeinen Rahmen durchbrechenden Eigenheiten gibt es in den Chansons bedeutend weniger als in den Motetten. Hier herrschen die gemeinsamen Züge vor und gibt das *Typische* den Ton an.

Nun wird eine Gegenüberstellung interessant. In seinen *Kirchenwerken* spricht Josquin eine oft sehr persönlich geformte Gebetssprache; vor seinen Gott tritt er hin so, wie er sich von ihm erkannt weisz, und wie es ihm ums Herz ist. Immer wieder hebt Josquin gewisse Dinge über die allgemeine liturgische Stimmung hinaus, einmal in gefälliges Motiv, ein andermal einen musikalischen Charakter, oder eine ausdrucksgesättigte Textstelle usw. In der Gesellschaftskunst der *Chansons* dagegen erscheint Josquin als der Mann des beherrschten Empfindens, im sorgsam gepflegten Feierkleid und in den besten Umgangsformen; da sind aber gerade die individuellen Eigenheiten beschnitten und ist das persönlichste Empfinden auf ein gesellschaftlich angängiges Gleichmas zeingedämmt. Sonst ist das Verhältnis von allgemeingültiger und individueller Ausdrucksweise gerade umgekehrt; Josquin ist hierin eine Ausnahmeerscheinung. Das ist uns ein neuer Hinweis darauf, dass Josquin eben der spezifische Liederkomponist ist.

Einige Chansons sind in motettischer Weise durchkomponiert. Im allgemeinen aber bestimmt die Zahl der verwendeten Stimmen nicht nur die *Satztechnik*, sondern schafft auch gewisse *Formtypen*. Die Fünfstimmigkeit, der bekánnlich bei verhältnismászig geringstem Stimmenaufwand die verhältnismászig grósste Mannigfaltigkeit der Stimmenkombination zusteht, kommt einer phantasiereichen Natur wie Josquin besonders entgegen. Die 5 stimmige Chanson darf bei ihm in der Tat als Norm angesehen werden; sie ist gleich ausgezeichnet durch vollen Chorsatz wie durch Gruppenbildung und stets erfüllt von polyphoner Feinarbeit; sie schlägt dann einen erlesenen Gesellschaftston an. Hin-

sichtlich der Form befeilsigt sie sich der Wiederholung nach Versen bzw Doppelversen; der Aufbau geschieht mittels kleinerer Glieder, z.B. nach dem Schema | : a : | : b : | : c : | : d : | : e : | (No. 1, mit Unterteilung des a-Gliedes usw.). — Die *6stimmige Chanson* nimmt etwas vom al fresco-Stil an. Hier ist die Doppelchörigkeit, als homophone Chorgruppen verstanden, besonders ausgeprägt, so dasz man von ihnen als Inkunabeln des venezianischen Prunkstils sprechen darf. Hier ist auch mehrfach eine Groszform ausgebildet, teils als A - B - A, teils als A - B - C; eine repetitive Kleinarbeit widmet sich gern dem Teil B oder C. — Diesen beiden Typen gegenüber erscheint die *4stimmige Chanson* fast als schlicht bürgerliche Kleinkunst, ein Eindruck, zu dem nicht zuletzt die naturgemäss klanglich einfache paarige Imitation beiträgt. Was die Motetten bereits mehrfach ahnen lieszen, wird an den Chansons vollends klar, dasz nämlich Josquin jene in knappen Motiven sich aussprechende paarige Imitation als Doppelchörigkeit haben will; und man möchte sich fast versucht fühlen, in dieser überhaupt eine der ersten und fruchtbarsten Anregungen zu der immer groszartiger ausladenden Mehrchörigkeit zu erblicken. Wohl da der 4stimmige Satz ohnehin sehr übersichtlich ist, unterbleibt hier zuweilen eine Repetition und wird ein grözzerer Abschnitt motettisch durchkomponiert.

Diese Uebereinstimmung von Form und Material, ja die Erfüllung und sofort auch restlose Durchführung solcher ästhetischer Gesetze ist bereits für sich wieder eine künstlerische Grosztat allerersten Ranges.

Das eingangs von uns zitierte Wort des *Petit Coclicus* ist offensichtlich zunächst im Hinblick auf Josquins Chansonkunst geprägt. Hier trifft es in seinem vollen Umfange zu; denn hier sind vereinigt kunstvolle Arbeit und natürlicher musikalischer Flusz, echte Sanglichkeit, prinzipiell syllabischer Textvortrag und fein abgestimmter Zusammenklang, ein bestimmter und eindeutig erkennbarer Ausdrucksgehalt, ebenso ein überlegener Standpunkt gegenüber kleinlichem Regelzwang.

Coclicus hebt also an Josquin besonders auch die *Ausdrucks-kunst* hervor. Trauer, Schmerz, Sehnen, Freude, Schwermut, das schmerzliche Träumen, eine selbstzufriedene und dahintädelnde Behaglichkeit, — diese und noch andere ästhetischen Charaktere zeichnet Josquin in verblüffender Treffsicherheit des Aus-

drucks musikalisch nach. Dann in den wahrhaft zündend wirkenden Schlüssen, auf die der Komponist in den Chansons abzielt, sind Uebergänge in den Zuständlichkeiten der Charakterhaltung und Wandlungen des Seelenlebens musikalisch ausgedrückt in einer Weise, die nicht weniger erstaunlich ist. Die Dissonanz und die harmonische Kühnheit (Notenbeispiel II) sind in ihrer Ausdrucksbedeutung ebenso genützt wie der Akkord- und Klangfarbenwechsel (Notenbeispiel III; unseres Erachtens will auch die Chanson No. 3 die Gegenüberstellung der C-dur- und C-moll-Zusammenklänge). Vereinzeltinternale wird auch der Rhythmus in den Dienst des Ausdrucks genommen, wie hämmernde punktierte Rhythmen (No. 28) oder eine schärfende rhythmische Antizipation (Mot. No. 1, Takt 35 „fortis“; eine Voraussnahme jenes in der Folgezeit viel gebrauchten rhythmischen Effektmittels).

Es besteht ein Unterschied zwischen dem, was hier in den Chansons als Ausdrucksgehalt niedergelegt ist, und dem andern, was in den Motetten als „Eigenwilligkeiten“ zu beobachten war. Hier handelt es sich um Ausdruckskunst im eigentlichen Sinne, um durchgängige Charakterhaltung; dort ist ein ästhetisches Wohlgefallen an melodischen Gebilden und deren technischer Kombination beigemischt oder auch allein gültig, ein formal gerichtetes ästhetisches Wohlgefallen, das vorübergehend aufflammt und die Schaffensweise des Künstlers beleuchtet, ohne auch notwendig „Ausdruck“ zu sein (Notenbeispiel I, ferner die oben bei Untersuchung der beiden Motetten angeführten mehreren Beispiele).

Als Melodiker ist Josquin naiv sicher, als Kontrapunktiker oft rücksichtslos, als Harmoniker zuweilen kühn, als Techniker mehrfach recht sorglos. Was kümmert ihn dürre Schulweisheit, wenn er unter glutvollem Schaffensdrange steht! Was soll das nüchterne Regelwerk, wenn er nach vertieftem Ausdruck strebt! Kunst ist ja Leben, Abbild von Lebensäusserungen in typisierter Gestaltung! Er wagt und kann es, in den Motetten über nationales Unglück den Schmerz zu schildern in schneidenden Dreiklangsrückungen (No. 28, obengenanntes Notenbeispiel II) oder in zwar verdeckten, darum nicht weniger harten Oktavenparallelen (No. 29, „malheurs infinis“); er schlägt den Theoretikern, den Federhelden, die sich in Pedanterie behaglich fühlen, ein glänzend gelungenes Schnippchen (No. 8, Takt 9 und Parallelstelle). Ihm sind dar-

um gewisz auch jene Dreiklangsrückungen über einem Ostinato nicht fremd, über die bereits Homer Herpol sich den Kopf zerbrochen hat (Mot. No. 12)¹⁾. Und in der Dissonanzbehandlung — um dieses Gebiet wenigstens zu nennen — stellt er die musikwissenschaftliche Forschung vor Aufgaben, die nur in Rahmen einer eingehenden Spezialuntersuchung gelöst werden können ²⁾).

(Es ist nicht zu verwundern, wenn der Setzung der *Akzidentien* oft erhebliche Schwierigkeiten erwachsen. Vielleicht lassen sich folgende Richtlinien geltend machen: Im allgemeinen hält Josquin die in der gelehrten Musik („Ars“) üblichen Tonarten doch viel strenger ein, als die in der Gesamtausgabe beigesetzten vielen Akzidentien erscheinen lassen. Selbst der liturgische Cantus firmus, als Kopfmotiv verwendet und weiterhin figuriert wie z.B. in Mot. No. 7 und 8, wird nicht intervallgetreu festgehalten; gleichen Themen, auf verschiedenen Tonstufen erscheinend, sind wohl Vorzeichen nicht beizugeben, wenn besonders auffallende regelwidrige Zusammenklänge entstehen würden. Gerade die Klausel mit ganzstufigem Leitton, die unter dem Einflusz der Kirchentöne steht und vom Komponisten selber oft ganz eindeutig gefordert ist, spielt wohl eine grözere Rolle, als der Herausgeber ihr zugesteht. Doch spricht hier meist auch das freie Ermessen ein entscheidendes Wort mit. Empfehlen dürfte sich (allenfalls, nicht schematisch) eine Variierung zweier rasch aufeinander folgender Klauseln, um die klärende und schluszbildende Wirkung der letzten Klausel zu erhöhen (vergl. chans. No. 1, Takt 22 und 24). Das aber dürfte sicher sein, dasz mitten im melodischen Flusz, wenn zwei Stimmen klauselförmige Wendungen nehmen und eine

¹⁾ Es liesze sich für diese Schwierigkeiten folgende Lösung denken: Der Contra setzt erst nach zwei Taktten Pausen ein, seine ersten 6 Takte sind um diess zwei Takte zu verschieben, dafür fallen die Takte 81 und 82 aus. Dem steht jedoch entgegen: Die sämtlichen 5 Quellen, die im Revisionsbericht namhaft gemacht sind, überliefern die Komposition einheitlich mit dieser sonderbaren Stelle; ferner wäre Takt 3 für den Einsatz des Contra sehr ungünstig, da er dadurch um seine Bedeutung für die Erweiterung des Tonsatzes gebracht würde; auch würde einer solchen Lösung die Parallelstelle in der I. Pars entgegenstehen. Die Akkordrückungen sind also zweifellos mit voller Absicht gesetzt. Wäre es nun nicht möglich, dasz dem Komponisten das Quintenorganum vorgeschwebt habe? Das würde zugleich — kurz gesagt — auf die damaligen musikhistorischen Verhältnisse ein sehr bemerkenswertes Licht werfen. Diese letztere Frage wäre dann wohl an Hand der alten Autoren näher zu klären. (Nachtrag des Verf.)

²⁾ Knud Jeppesen, *Der Palestrinastil und die Dissonanz*, Leipzig 1925, kommt bereits mehrmals auf die Josquin'sche Dissonanzbehandlung und auf die Lösung solcher Probleme bei Palestrina zu sprechen.

Melodie nicht offenkündigt(!) über den Zielton hinausläuft, Akzidentien unangebracht sind.

Die Aufgaben der *Rhythmik* nahm Josquin im allgemeinen anders wahr, als wir sie heutzutage verstanden wissen wollen. Er hatte es vor allem abgesehen auf reibungsloses Dahingleiten der Melodien auf Ueberwindung jener alten Rhythmik, die sovielfach nur als Zerrung den melodischen Ablauf stört. Nach den verstandesmäßigen rhythmischen Konstruktionen in der Vorzeit Josquins musste erst wieder das natürliche rhythmische Empfinden vor der Vergewaltigung gerettet werden. In der Tat sind bereits in den Motetten diese Dinge bis auf wenige Reste abgestreift; und hier in den Chansons kommt z. B. die Untermischung einer vorübergehend tripeltaktigen Gestaltung einer einzelnen Stimme mitten in einen sonst geradtaktigen Satz nur selten mehr vor. Ein Weiteres: Die *Halbtaktverschiebung der Reprise* findet sich voll ausgeprägt, wenn auch diese noch nicht so strikte durchgeführt ist wie bei den Polyphonisten des späteren 16. Jahrhunderts ¹⁾. Ist eine wesentliche Eigenheit des durchimitierten Stils das „fuggir la cadenza“ — wie Zarlino so treffend es ausdrückt —, so ist in dieser Halbtaktverschiebung der Reprise, in der Umgehung einer platt daliegenden Wiederholung — man möchte reden von einem „fuggir la ripresa“ — die genaue Entsprechung nach Seite der Rhythmik gegeben. Wie für den Zusammenklang der Stimmen, ebenso sollen auch für den rhythmischen Ablauf derselben allzu tiefe Einschnitte vermieden werden; auf den Eindruck des Dahinwogens ins Unabsehbare, ins Unendliche kommt es an; alles soll dauernd in Fluss bleiben; und der duldet nicht eine grobe Unterbrechung oder Abschnittsbezeichnung. Ein Stück der musikalischen Ausdrucksfähigkeit, das ja schon längst erreicht ist, wird hiemit auf der neuen Grundlage des durchimitierten Stils und zum Ausgleich der melodischen Periodenbildung aufmerksam gepflegt. —

Während wir in der Betrachtung der Werke Josquins von seinem kirchlichen Schaffen zu seinem weltlichen fortschritten, veränder-

¹⁾ Arnold Schering, Takt und Sinngliederung in der Musik des 16. Jahrhunderts, Archiv für Musikwissenschaft II, 1920, ist der Meinung, an solchen Stellen sei ein vorübergehender Taktwechsel notwendig. Aber diese Hypothese scheitert bereits an den eigenen Konsequenzen; die Taktverhältnisse würden sich, wie bereits die dem Aufsatz beigegebenen Notenbeispiele zeigen, in uferlose Willkür auflösen.

te sich immer mehr der Gesichtswinkel und es trat hinter dem künstlerischen Charakterbild des Meisters immer klarer und größer seine *stilgeschichtliche, wahrhaft säkulare Bedeutung* hervor. ¹⁾

In seiner Kirchenmusik hat Josquin eine satztechnisch konservative Richtung mit subjektiver künstlerischer Einstellung ausgestattet; in seiner weltlichen Musik hat er eine fortschrittliche Richtung durch typisierten Ausdrucksgehalt gemäszigt dargestellt bzw. allgemein verständlich gemacht. Beidemale ist er also *Fortschrittler*, doch mit verschränkt gestellten Exponenten.

Solche Naturen wie Josquin, die, vom Schaffensrausch überwältigt und innerlich aufgeschlossen, auch ihr individuelles Empfinden unmittelbar mitsprechen lassen, erweisen sich als die fruchtbaren *Pfadfinder*. Wenn es auch eine spezifische Eigenheit des *inspiratorischen Schaffenstypus* ist — dem ja auch Josquin angehört —, dasz nicht jedes Werk auch schlackenfrei und absolut vollendet aus der Hand solcher Künstler hervorgeht, so bleibt es doch ihr unverminderter Verdienst, dasz sie Anregungen geben in einer kaum abzusehenden Fülle.

Noch in allen Kunstperioden war es so, dasz Kleinmeister — allerdings meist nur gelegentlich — gar manche stilistische Züge der nachfolgenden Groszen vorausgenommen haben. Und es wird auch du Zeiten Josquins nicht anders gewesen sein, wenn auch vorerst diese verdienten *Kleinmeister* noch nicht des genaueren namhaft zu machen sind ²⁾. Aber einen der Groszen im Reiche der Töne, dessen Werke bereits in einer prächtigen Gesamtausgabe vorliegen, können wir zu eingehenderem Vergleiche heranziehen; wir meinen Meister *Obrecht*, der die Zeit von Okeghem bis Josquin

¹⁾ Eben als unsere vorstehende Arbeit unmittelbar vor dem Abschluss stand, kam uns das Buch von Otto Johannes *Gombosi* über Jacob Obrecht, Leipzig 1925, zu Gesicht. Da wird nun im einleitenden Kapitel sehr schön die Linie Dufay—Okeghem—Isaak—Josquin gezogen. Aber nimmermehr wird man dem auf Seite 38 stehenden Satze beipflichten können: Josquin habe die fabelhafteste Entwicklung unter allen Gröszen unserer Kunst durchgemacht; aus einem sehr mittelmäszigen Komponisten, der von vielen Zeitgenossen weit überholt wurde, sei er zu einem der bedeutendsten Genies aller Zeiten herangewachsen. Aber schon die einfache Erfahrung sagt, dasz aus einem mittelmäszigen Geiste auch bei grösstem Fleisz niemals ein Genie, am wenigsten ein Reformator, ein Säkularmensch wird. Und die Allgemeine Aesthetik (Kurt *Huber*, siehe oben!) belehrt uns noch des genaueren, dasz gerade dem inspiratorischen Schaffenstypus ein ungleichmäsziges Schaffen eigen ist, dasz sich hier Nieten unter Volltreffer, taube Aehren unter goldschweren Weizen mischen. An dem Urteil Gombosi's ist also neuerdings ersichtlich, wie wichtig es ist, den Schaffentypus zu erfassen und wie hieraus allein ein künstlerischer Charakter wie Josquin zu verstehen ist.

²⁾ Für Untersuchungen nach dieser Richtung hin leistet bereits sehr gute Dienste Otto Joh. *Gombosi*, a.a.o., in dem angehängten Notenteil und den Literaturvermerken.

überbrückt und fast als älteres Zeitgenosse Josquins angesehen werden darf. Wie sehr ragt nun Josquin über Obrecht hinaus, und wie ist der Unterschied speziell in den Chansons doppelt gross! Diesem gegenüber wird Obrecht wohl als der nur mässig fortschrittliche, mehr konservativ gerichtete und auf Allgemeingültigkeit bedachte Künstler zu gelten haben.

Auf dem Gebiet der Chanson nimmt Josquin anscheinend eine ähnliche Stellung ein wie Franz Schubert für das deutsche Lied: nach ein paar Vorstufen, die sich gewisz auch hiefür finden lassen, schenkt Josquin der Welt einen sofort auch in restloser Vollendung dargestellten neuen Typus, die ausdrucks haltige durchimitierte Chanson κατ' ἐξογήν.

Mit Schubert hat er auch noch andere Züge gemein: die echte Lyrik und eine romantische Grundeinstellung, ein betont subjektives Verhalten, eine Neigung für Klangfarben, auch für zerdehnte Formen (letztere in seinen geistlichen Werken), die versonnene Versenkung in den Textgehalt, das Schwelgen in der Melodie, die „göttlichen Längen“ (diese in seinen liturgischen Werken) usw. Es ist gewisz nicht weit hergeholt, wenn man Josquin „den Schubert des anfangenden 16. Jahrhunderts“ nennt.¹⁾

Von Josquin gehen zwei Hauptlinien der Entwicklung aus. Die eine, die betont ausdrucks haltige, führt über Willaert zu Orlando di Lasso; hier erblüht die „Musica reservata“ im engeren Sinne des Wortes²⁾. Und auf dem speziellen Gebiete der Chanson tritt dem Josquin'schen lyrischen Typus, wohl weil er bei seiner Vollendung nicht mehr wiederholbar ist, die descriptive Musik *Jannequins* gegenüber. Die andere, betont rein-musikalische Linie, die sich enger an die Kirchenkunst hält, erreicht ihren Gipfelpunkt in *Palestrina*: im Stil der römischen Schule Palestrinischer Prägung wirkt sich Josquins Chansonstil erst voll aus. Und auf beiden Linien wird nach Josquins Vorbild die Fünfstimmigkeit zum Normalsatz.

Es besteht wohl kein Zweifel, dasz die wichtigsten Charakteristica, welche die *früh-römische Schule* auszeichnee, aus der *Chanson-*

¹⁾ Um von Anfang an ein Missverständnis zu zerstreuen, sei gesagt, dasz Scherings Ausdruck „Josquin, der Mozart des XVI. Jahrhunderts“, der uns nach Fertigstellung obiger Abhandlung begegnete, aus mehreren Gründen nicht ganz zutreffend ist, u.a. wegen des inspiratorischen Schaffens Josquins und wegen seiner Stellung zur Chanson.

²⁾ In München ist übrigens bereits *Senfl* dem Josquin'schen Reservatastil sehr nahe gestanden.

kunst Josquins stammen; so die prinzipielle Engführung der Durchimitation, die stark syllabische Melodiebildung, die repetitive Gestaltung des Aufbaus¹⁾, die prinzipielle Mischung von Polyphonie und Homophonie, wie wir sie vor allem aus Palestrinas Messen (und zwar aus den langtextigen Messeteilen Gloria und Credo) kennen. Jenes entscheidende „Noviziat“, dem sich alle weltlichen Kunstelemente vor ihrer Aufnahme in den Kirchenstil unterwerfen müssen²⁾, jenes Zuwarten, bis die Neuerung sich erprobt und die Geltung als ausgesprochener Individualstil verloren hatte, d.h. nun allgemein verstandlich und für den Ausdruck des Allgemeingültigen in der Liturgie geeignet war, — dies alles blieb natürlich auch hier nicht erspart. Es setzt ein *Umbildungsprozess* ein. Das Wesentliche desselben zielte darauf ab, das unveränderlich Weltliche auszuschneiden (man denke z.B. an die Schlussspartien in Josquins Chansons), die Josquin'sche Diktion überhaupt mit der bisherigen reicheren Figurierung auszugleichen und zu vermählen, namentlich auch die neuen Themenformen von volksmässigen Bindungen zu befreien und aus dem Geiste des liturgischen Chorals zu gestalten³⁾. Ohne Josquin's Chansons wäre die Palestrinische Kunst nicht möglich geworden; hier finden wir *die lange gesuchten Wurzeln des spezifischen Palestrinastils*.

In Pfitzners Bühnenwerk „Palestrina“ steht die von echter Poesie eingegebene Szene: Dem Meister, der beauftragt ist eine Messe zu schreiben und nun mit sich ringt um Schaffenskraft, erscheinen Meister seiner Vorzeit, grosse Vorgänger von ihm. Als ersten von diesen redet Palestrina den Josquin an mit den Worten:

„Ich kenne Dich — Josquin, Du Herrlicher,
Lass Deine Hand mich“

¹⁾ Kurt Huber, Ivo de Vento II („Ivo de Vento im Rahmen der Musikstilistik des XVI. Jahrhunderts“; zweiter Teil der Dissertation, noch Ms., in das mir mein verehrter Freund Dr. Huber in entgegenkommendster Weise Einsicht gewährt hatte) prägt für den Typus der repetitiven Motette den Ausdruck „*Küternellmotette*“.

²⁾ Otto Ursprung, Restauration und Palestrina-Renaissance in der katholischen Kirchenmusik der letzten zwei Jahrhunderte, Augsburg 1924, Seite 51ff; — derselbe, Palestrina und Palestrina-Renaissance, Zeitschrift für Musikwissenschaft XII (1924/25), Seite 513ff.

³⁾ Dazu nun ein Gegenstück! Laut Revisionsbericht zu den Chansons No. 7, 12, 17 und 29 sind diese genannten Stücke mit geistlichen Texten versehen worden und als Kontrafacta, unangesehen ihrer jiedmässigen Formgebung und ihres Ausdrucksgehaltes, in die evangelische Motettenliteratur übergegangen. Diese musikalisch unveränderte Uebnahme war u.a. durch die wesentlich syllabische Haltung der evangelischen Motette und den Liedcharakter des evangelischen Chorals ermöglicht.

Die Szene hier, die ein Dichterkomponist gestaltet, das Bild Josquins, das er als Schaffender geschaut hat, — sie wiederholen sich für den, der mit musikwissenschaftlich geschärftem Blicke in die Werke Josquins sich vertieft. Da tritt ihm das Bild des Meisters so überreich an Einzelzügen und so ansichend entgegen. . . . „Josquin, Du Herrlicher! . . .”

DR. OTTO URSPRUNG

ANNEXE.

I. Notette N° 6, Quando natus es, Takt 54-65.

--scendi -- sti,
 --scendi -- sti, descendi -- sti,
 plu--vi-a in vel--lus
 descendi -- sti, descendi --
 descendi -- sti,
 descendi -- sti, ut
 descendi -- sti, descendi -- sti,
 -- sti, ut saluam)

I. Chanson N° 28, Cœurs desolés par toute nation, Takt 1-12.

Cœurs de-so-lés par tou-te na-tion,
 Cœurs de-so-lés par tou-te na-ti-
 Cœurs de-so-lés
 Cœurs de-so-lés par tou-te na-ti-
 par tou-te na-ti-on, As-som-bler deuil et
 on, As-som-bler deuil et ha-mon-ta-tion,
 par tou-te na-ti-on, par toute na-ti-on, As-
 Ro-- sans plo-ra-vit
 on, par toute na-ti-on, As-som-bler

III. Chanson N° 4, Cœur langoureux, Table 1-2.

Cœur lan- go- - reux, qui ne fais que pen-
 Cœur lan- go- reux, cœur langoureux,
 Cœur lan- go-
 Cœur lan- go- - reux, qui
 Cœur lan- go- - reux,
 ser,
 Plain - - dre, gâmer),
 qui ne fais, qui ne fais que pen-ser, que penser, qui ne fais que
 reux, qui - ne fais que pen- ser,
 ne fais que pen- ser, qui ne fais que penser, que penser),
 cœur lan- go- - reux, qui ne fais que penser),

EN QUELLE ANNÉE ROLAND DE LASSUS EST-IL NÉ ? ¹⁾

La Ville de Mons a célébré, en août 1920, le quatrième centenaire de la naissance de Lassus ²⁾. Il y a là une de ces erreurs sans conséquence, comme il s'en produit parfois dans les milieux officiels, et qui proviennent de ce que l'on n'y dispose pas toujours des moyens d'information les plus sûrs. Dans l'espèce, l'erreur est d'autant plus excusable, que toutes les biographies modernes du maître, écrites en français, sont unanimes à le faire naître en 1520 ³⁾.

Le premier de tous, Delmotte avait été amené, en 1836, à choisir cette date, parmi celles de 1520, 1524, 1530 et 1532, comme conséquence d'une argumentation qui pouvait ne pas paraître dénuée de fondement à cette époque, où les éléments de preuve n'avaient point encore la certitude qu'ils ont acquise depuis. Dans la suite, tous les biographes belges de Lassus se sont contentés de suivre Delmotte et d'adopter, comme date de naissance, celle de 1520, lancée pour la première fois en 1615, par Melchior Adam ⁴⁾ et reprise par François Vinchant, dans ses *Annales du Hainaut*, manuscrit du XVII^e siècle reposant à la Bibliothèque publique de la Ville de Mons ⁵⁾. Comme l'abbé Baini, dans ses *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da*

¹⁾ Communication présentée à un Congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique, qui a eu lieu à Tournai, en 1921, mais dont les actes n'ont pas été publiés.

²⁾ Cf. les journaux *DEMAIN*, de Bruxelles (6, 17, 22 août 1920), *La Nation Belge*, de Bruxelles (17 août 1920) et *La Province*, de Mons (14, 18, 19 et 20 août 1920).

³⁾ Cf. Delmotte (1836), Mathieu (1851), Fétis (1875: dernière édition de la *Biographie universelle des musiciens*), Loise (1890—91: *Biographie nationale* de Belgique), Declève (1894), Closson (1919). Dans ce dernier cas, il s'agit d'une simple erreur de plume, l'auteur ayant adopté 1532 comme date de naissance dans une publication antérieure, le 7^e syllabus du Cours d'Histoire de la Musique qu'il a fait au Conservatoire de Mons, en 1916—1917.

⁴⁾ Cf. Sandberger, *Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso*, in drei Büchern: 1. Buch, p. 61 (Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1894).

⁵⁾ Delmotte, *Notice biographique sur Roland Delattre connu sous le nom d'Orland de Lassus* (Valenciennes, Prignet, 1836), pp. 13 ss.

Palestrina ¹⁾, affirmait que Lasso avait été maître de chapelle du Latran en 1541 — ce qui excluait la possibilité d'une date de naissance postérieure à 1520 —, toutes les apparences étaient en faveur de cette dernière année, ce qui explique pourquoi elle n'a donné lieu à aucune objection sérieuse de la part de ceux qui se sont bornés à étudier les biographies du maître parues en Belgique.

Pourtant, depuis 1894, l'erreur de cette solution est apparue clairement. En cette année, qui est celle du troisième centenaire de la mort du grand musicien montois, ont été publiés, à Leipzig, les *Beiträge* de M. Sandberger, l'homme qui connaît le mieux au monde la vie et l'œuvre de Lassus. Or, il résulte d'une façon irréfutable de ce travail, conçu selon la méthode la plus rigoureuse, que l'illustre musicien ne peut être né en 1520, mais seulement dix à douze ans plus tard, soit en 1530 ou en 1532. La chose semble avoir passé presque inaperçue en Belgique. Seul, M. Boghaert-Vaché l'a signalée (dès 1895), dans divers périodiques ²⁾. Il a posé à nouveau la question en 1920, à l'occasion de la décision prise par la Ville de Mons et en a fait l'objet d'une véritable polémique de presse, de l'intérêt le plus vif ³⁾. Enfin, l'auteur de ces lignes s'est rallié, dans son ouvrage sur *Orlande de Lassus*, publié au début de 1920 ⁴⁾, à la thèse allemande de 1894.

Une première remarque s'impose: M. Sandberger a épuisé la controverse dès 1894, en ce sens que, depuis cette date, il n'est plus possible d'admettre 1520 comme date de naissance de Lassus. Seule reste ouverte la question de savoir si c'est en 1530 ou en 1532 que le maître est né. M. Sandberger se décide pour 1530. Ses compatriotes Haberl ⁵⁾, Riemann ⁶⁾ et Schmitz ⁷⁾ s'arrêtent de pré-

¹⁾ 1828, 2 vol.; T. I, p. 70, note 109.

²⁾ Dans le *Guide Musical* (1895 et 1907), dans le journal *Le Petit Bleu* et dans l'*Almanach Hachette-Lebègue*.

³⁾ Cf. notamment *La Province*, de Mons (28 avril; 6, 9, 10—11, 14—15 mai; 15, 20, 21—22, 27 juin; 26—27 juillet; 7 août; 17 septembre 1920); *Demain*, de Bruxelles (26 avril; 2 et 19 juin; 16 septembre 1920); *Le Théâtre*, de Bruxelles (1er mai; 25 septembre et 2 octobre 1920); *L'Express*, de Liège (7 mai 1920); l'*Intermédiaire des Chercheurs et des Curieux* (10—20 mai 1920; 30 mai 1920; T. LXXXI, no. 1521, col. 455 (1920); 10—20—30 août 1920; 10 octobre 1920); *La Flandre libérale*, de Gand (22 juin 1920); *L'Art belge*, de Bruxelles (31 juillet 1920).

⁴⁾ Paris, Alcan (collection: *Les Maîtres de la Musique*).

⁵⁾ *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 1894, pp. 86 ss.; 1895, p. 120.

⁶⁾ *Dictionnaire*, v^o *Lassus*, et *Handbuch der Musikgeschichte*, II, 1, p. 330, Breitkopf et Härtel, 1907.

⁷⁾ *Orlando di Lasso (1532—1594)*, Ed. Breitkopf et Härtel, Leipzig, 1915 (collection des *Kleine Musikerbiographien*).

férence à 1532. J'ai moi-même laissé entendre, dans mon ouvrage sur Orlande, que je penchais vers cette seconde alternative.

Que le débat doit nécessairement se limiter à la période 1530—1532, c'est ce que démontreront, en cours de route, les éléments mêmes de la discussion. L'hypothèse de la naissance en 1520 sera, par le fait même, éliminée, sans qu'il soit nécessaire de la soumettre à un examen particulier.

Les arguments en faveur des deux alternatives selon lesquelles Lassus serait né en 1530 ou en 1532, peuvent se résumer ainsi qu'il suit :

1530:

1) Le plus ancien biographe du maître, l'anversois Samuel Quicquelberg, affirme, en 1565, qu'il est né en 1530.

2) Le portrait de Lassus, par Hans Muelich, qui figure dans le second volume manuscrit des *Psaumes de la Pénitence*, achevé en 1570, s'accompagne d'une inscription d'où il résulte que cette effigie représente le maître à l'âge de quarante ans.

3) De même, un portrait à l'huile, daté de 1580, et dont l'auteur est peut-être Hans von Ach, gendre de Lasso, porte la mention que ce dernier avait cinquante ans, à l'époque où il fut peint.

1532:

1) Un portrait gravé par Sadeler, figurant en tête d'une œuvre de Lassus publiée en 1593, indique expressément qu'en cette année, il avait soixante et un ans.

2) Une reproduction du même portrait, dans un recueil paru en 1594, lui attribue, en cette dernière année, qui est celle de sa mort, l'âge de soixante-deux ans.

3) L'épithaphe du maître, inscrite sur le monument funéraire que lui ont fait élever ses héritiers, nous apprend qu'il est décédé à soixante-deux ans.

Enfin, une autre effigie gravée de Lasso, reproduite pour la première fois en 1570, en tête du *Mellange* publié à Paris, porte l'inscription: *aetatis suae 39*, ce qui semblerait faire croire qu'il est né en 1531.

Nous n'entrerons dans aucun détail au sujet de ces documents,

qui sont décrits avec minutie par M. Sandberger ¹⁾ et dont l'authenticité n'est, d'ailleurs, ni discutable ni discutée.

Il résulte clairement de leur juxtaposition, que, jusqu'à l'année 1580, Roland de Lassus se croyait né en 1530. C'est, du moins, ce qui s'ensuit implicitement, d'une part, de l'affirmation de Quickelberg, qui le connut personnellement en 1565, à Munich, et qui s'informa sans aucun doute auprès de lui de sa date de naissance; d'autre part, des inscriptions qui figurent sur les portraits de 1570 et de 1580. Le cas spécial de l'effigie du *Mellange* de 1570 n'infirme en rien cette déduction, pour le motif qu'il n'est point daté et que l'on peut parfaitement avoir introduit, dans un recueil publié en 1570, un portrait gravé en 1569.

Par contre, dans les dernières années de sa vie, tout au moins à partir de 1593, l'illustre musicien se rajeunit de deux ans et nous induit de la sorte à croire qu'il est né, non plus en 1530, mais en 1532. Ses héritiers partagent cette croyance et lui donnent en quelque sorte une consécration officielle en faisant inscrire, sur le tombeau du maître, qu'il est mort *post lustra ac hyemes, sena bis acta duas* (après deux fois six lustres, et deux années).

Le cas du grand homme qui se trompe sur sa date de naissance n'est pas unique. L'exemple de Beethoven est frappant, à cet égard. Pendant toute une partie de son existence, l'auteur de *Fidelio* s'était cru né en 1772, alors qu'il était, en réalité, venu au monde en 1770. Il finit un jour par apprendre la vérité et alors seulement connut son âge exact ²⁾.

Les choses se sont-elles passées de la même façon pour Orlande? C'est ce qu'il est difficile d'affirmer. Certes, on peut supposer que, sentant approcher la mort, et dans la nécessité de faire son testament, le maître se crut en devoir de rechercher quel était exactement son âge. Peut-être découvrit-il, à cette occasion, l'une ou l'autre pièce de nature à prouver qu'il s'était trompé jusque là sur le nombre de ses années. Mais ce n'est là qu'une simple conjecture, qui ne se base point sur un ensemble suffisant de présomptions. Ne pourrait-on, d'ailleurs, tout aussi valablement soutenir que, mentalement affaibli par la *melancholia hypochondriaca* qui assombrissait les derniers temps de son existence, il avait, à cette époque,

¹⁾ Cf. *Beiträge*, I, pp. 70 ss.

²⁾ Cf. Prod'homme, *La jeunesse de Beethoven*, Paris, Payot, 1921; p. 52, note 2.

plus de chances de se tromper sur son âge, qu'à n'importe quelle autre période de sa vie?

On serait tenté, dans ces conditions, de se rallier aux préférences de M. Sandberger, qui inclinent vers 1530 plutôt que vers 1532. Mais ne rencontrerait-on pas aussitôt des objections tout aussi sérieuses? L'affirmation de Quickelberg et les dates de 1570 et de 1580 émanant des portraitistes de Lassus, sont-elles, en effet, autre chose, à leur tour, que des présomptions insuffisantes pour former preuve? La moindre pièce authentique ferait bien mieux notre affaire. Or, nous n'en possédons point.

Il ne nous reste, dans l'espèce, qu'une seule ressource: à savoir, rechercher si certaines présomptions, que nous n'avons pas encore envisagées jusqu'à présent, ne sont pas de nature à éclairer le débat dans un sens ou dans l'autre. Ces présomptions, nous les découvrirons en serrant de près le bref récit biographique de Quickelberg, et en le confrontant avec des éléments de fait qui en feront apparaître les erreurs et les contradictions.

Il résulte de ce récit ¹⁾ que Lassus, encore enfant, quitte Mons pour entrer au service de Ferdinand de Gonzague, vice-roi de Sicile, au moment où celui-ci assiège Saint-Dizier (Haute-Marne), en qualité de chef des troupes impériales (*...cum Ferdinando Gonzaga prorege Siciliae, tum temporis Caesarearum copiarum apud Santidesiderium duce, manere consuevit*).

Or, le fait historique du siège de Saint-Dizier se place entre le 8 juillet et le 17 août 1544. D'après Quickelberg, Orlande devait avoir quatorze ans à ce moment.

L'expédition militaire de Gonzague s'étant terminée à la suite du traité de Crespy, le 14 septembre 1544, l'enfant suit son maître en Sicile d'abord, à Milan ensuite (*...soluta Belgica expeditione, cum eo discessit, et partim in Sicilia, partim Mediolani eidem convixit...*). Et Quickelberg ajoute ici: „*donec post sexennium vocem, ut fit, mutare coepisset*,” c'est-à-dire: jusqu'au moment où, six ans s'étant passés, il commença à muer.

Six ans après le siège de Saint-Dizier: cela nous mène en 1550. Lassus a vingt ans et il commence seulement à muer! Voilà un cas bien singulier! ²⁾. Il est même si anormal qu'il est permis de n'y point croire.

¹⁾ Il est reproduit en entier dans les *Beiträge* de M. Sandberger, I, p. 58s.

²⁾ La mue se produit normalement entre 14 et 18 ans.

Mais poursuivons : à dix-huit ans, Lasso est emmené par Constantin Castrioto à Naples, où il passe environ trois ans chez le marquis de la Terza (*Ergo 18 anno aetatis a Constantino Castrioto Neapolim ductus, ubi cum Marchione de la Terza tribus forte annis perduravit*).

A dix huit ans ! Mais alors, ce n'est pas six ans, mais quatre qu'Orlande est resté au service de Gonzague ! Ce serait donc en 1548 et non en 1550 qu'il aurait quitté Milan pour Naples, et la mue n'aurait commencé à produire ses effets chez lui qu'à dix-huit ans au lieu de vingt ! Nous retombons ici dans le domaine du vraisemblable, encore qu'il y ait tout lieu d'être surpris de ce manque de précocité physique chez l'un des génies les plus puissants et les plus riches de sève qui aient jamais existé.

Après trois ans passés à Naples, Lassus dirige ses pas vers Rome où, pendant six mois, il est l'hôte de l'archevêque de Florence, en attendant d'obtenir la direction de la chapelle de St. Jean de Latran (*Inde Romam venit, ac hospes archiepiscopi Florentini fuit sex mensibus, donec praeficeretur ad S. Joannem Lateranensem univervo musico sacello, Romae longē celeberrimo*).

S'il est vrai qu'il a passé six ans au service de Gonzague, c'est en 1553 qu'il a dû quitter Naples pour Rome. S'il n'y est resté que quatre ans, c'est en 1551 que ce déplacement a dû avoir lieu.

Mais ici, un élément nouveau intervient, le seul, en somme, qui ait été découvert depuis 1894. Mgr. Casimiri a trouvé trace du passage d'Orlando à la célèbre basilique du Latran ¹⁾. On se rappelle que Baini plaçait cet événement en 1541. Mgr. Casimiri montre, par des extraits d'archives, que le maître était déjà au Latran en avril 1553 et qu'il a dû quitter son poste avant le mois de décembre 1554, époque à laquelle un autre maître de chapelle l'occupait.

Les extraits concernant Lassus sont au nombre de deux. Le premier fait allusion à un versement effectué le 8 avril 1553, entre les mains de *M. Orlanno M^o di Cappella di S. Giovanni* ²⁾ ; le second au paiement d'une *cotta* destinée au *M^o cappella Orlando* ³⁾. Comme aucun doute ne peut surgir sur la question de savoir si ces mentions s'appliquent à notre maître, il y a lieu d'admettre que nous

¹⁾ Cf. R. Casimiri, *Orlando di Lasso, maestro di cappella al Laterano nel 1553*; Edizione del „Psalterium”, Roma, 1920.

²⁾ Cf. Casimiri, *op. cit.*, p. 10.

³⁾ Cf. Casimiri, *op. cit.*, p. 8.

sommes en présence d'éléments de nature à fixer d'une façon précise la chronologie des faits et gestes d'Orlande à cette époque de sa vie.

Tentons de mettre ces éléments en concordance avec les dires de Quickelberg. Tenant compte de ce que, en février 1553, un autre que Lassus assumait la maîtrise du Latran ¹⁾, on est en droit de supposer que la nomination de notre musicien à ce poste a dû précéder de fort peu de temps le paiement qui lui a été fait le 8 avril de cette année. Si l'on se rappelle, d'autre part, qu'il avait été, à Rome même, l'hôte de l'archevêque de Florence pendant six mois, avant d'obtenir cette place, sa venue dans la Ville Eternelle doit normalement se placer au cours du dernier trimestre de 1552, c'est-à-dire à une époque intermédiaire entre les deux dates extrêmes, — 1551 et 1553 — dont les contradictions de Quickelberg nous ont imposé l'alternative.

Si on fixe l'entrée de Lassus au service de Gonzague à juillet—août 1544; si l'on ajoute à cette date les six ans qu'il passa auprès de ce grand seigneur, et les trois ans durant lesquels il séjourna à Naples, on aboutit, en fait, à la période juillet—août 1553, c'est-à-dire huit à dix mois après le temps présumé où se place son arrivée à Rome, comme conséquence des découvertes récentes de Mgr. Casimiri. En définitive, l'écart n'est point considérable, et il peut parfaitement s'expliquer, si l'on considère, d'une part, que le *sexennium* dont parle Quickelberg ne comporte pas six années entières, mais six ans moins quelques mois; d'autre part, que l'adverbe *forte* (peut-être, environ) appliqué par le chroniqueur anversoïis aux trois années que dura le séjour d'Orlande à Naples, autorise, à son tour, une réduction analogue.

Selon Quickelberg, Lassus passe deux ans à Rome (*Unde postea peracto biennio . . .*). On doit inférer de ce qui précède, que ces deux années sont comprises entre le dernier trimestre de 1552 et le dernier trimestre de 1554. De Rome, il est rappelé dans sa patrie, par suite de mauvaises nouvelles qu'il a reçues concernant l'état de santé de ses parents; mais il arrive trop tard, la mort les ayant frappés dans l'intervalle. Après cela, il part pour l'Angleterre, en compagnie d'un grand seigneur amateur de musique, Jules César Brancaccio, puis pour la France (*cum nobile viro Julio Cesare*

¹⁾ Cf. Casimiri, *op. cit.*, p. 9.

Brancaccio Musices cultore, primum in Angliam, demum in Galliam, ejus quoq(ue) videndi gratia, profectum est).

Ici intervient une nouvelle difficulté. S'il est vrai que Lassus a voyagé en Angleterre avec Brancaccio ¹⁾, cette visite dans l'île britannique ne peut normalement se placer qu'au moment même où la présence de ce noble dilettante est signalée à la Cour anglaise. Or il se fait que l'arrivée — vraisemblablement toute récente — de Brancaccio à Londres, est rapportée à Charles-Quint, le 2 juillet 1554, par son envoyé diplomatique Renard. D'autre part, les raisons politiques de ce voyage et les désagréments qui en étaient résultés pour celui qui l'avait entrepris excluent la possibilité d'un second voyage au cours du dernier trimestre de 1554 ²⁾.

Dans ces conditions, il faut bien admettre que Lassus quitta Rome pour la Belgique et l'Angleterre, au plus tard vers le début de juin 1554, ce qui réduit à un peu plus d'un an et demi la durée de son séjour à Rome.

Orlande retourna-t-il momentanément dans la capitale du monde chrétien après ses pérégrinations en Belgique, en Angleterre et en France? Quickelberg se contente de nous dire que, de France, il se dirigea vers Anvers, où il resta deux ans, après quoi il entra, en 1557, au service du duc Albert de Bavière (*tandem inde reversus Antverpiæ mansit duobus annis. . . . Ex eo loco anno 1557 ab Alberto duce, vocatus est Monachium. . . .*).

Ces deux années de séjour à Anvers ne donnent point lieu à des objections. Il appert, en effet, de la dédicace de son premier livre de *Madrigali, Vilanesche* etc. (Eitner, 1555a), que le 13 mai 1555, — date de cette dédicace —, le maître se trouvait depuis quelque temps déjà dans cette ville, les pièces que contient cet ouvrage formant, de son propre aveu, une partie de celles qu'il y a composées, depuis qu'il y séjourne. On peut hardiment supposer que ce travail a pris quelques mois et que l'établissement d'Orlande à Anvers se place, en conséquence, vers la fin de 1554 ou le début de 1555. Comme, d'autre part, son arrivée à Munich doit avoir

¹⁾ Le fait a été mis en doute, en raison de ce que, dans deux occasions où Lasso aurait pu parler de ce voyage, il n'en a rien fait (Cf. Sandberger, *Beitr.*, I, p. 69). Il paraît toutefois difficile de croire que Quickelberg qui, selon toute vraisemblance, a dû s'informer auprès du maître lui-même, ait inventé de toutes pièces le voyage en Angleterre.

²⁾ Cf. Sandberger, *Beitr.*, I, pp. 69 et 99 ss.

eu lieu, d'après M. Sandberger ¹⁾, non pas en 1557, comme le dit Quickelberg, mais vers la fin de 1556, il n'y a, comme on voit, aucune difficulté à ce que l'on admette la durée de deux ans indiquée par le biographe belge comme étant celle du séjour de Lassus dans la cité anversoise.

Le maître passe à Munich le restant de son existence et y meurt le 14 juin 1594.

Si l'on tente de rechercher sa date de naissance d'après les données qui précèdent, il importe tout d'abord de remarquer que celle de 1532 n'est avancée par aucun auteur du temps et ne résulte, même implicitement, d'aucun „document”. Que Lassus soit mort à soixante-deux ans, le 14 juin 1594, cela ne veut pas nécessairement dire qu'il soit né en 1532. On peut, en effet, avoir soixante-deux ans accomplis, le 14 juin 1594, et être né en 1531. Il suffit, pour cela, que la naissance ait eu lieu après le 14 juin 1531. Lorsque le portraitiste de 1593 attribue à Lassus soixante-et-un ans cette année-là, et les auteurs de son épitaphe soixante-deux ans l'année d'après, cela peut parfaitement signifier que le maître avait, à ces moments respectifs, soixante-et-un ou soixante-deux ans *plus* un nombre de mois tel que sa venue au monde doit nécessairement se placer en 1531 et non en 1532.

Voilà donc une troisième hypothèse qui, à notre connaissance, n'a point encore été envisagée jusqu'à présent. Y a-t-il lieu de s'y arrêter, ou bien y a-t-il plus de vraisemblance en faveur de 1530 ou de 1532? 1530, c'est la date mise en avant par Quickelberg. Nous avons vu, par l'addition que nous avons faite du nombre d'années que, suivant cet auteur, Orlande a successivement passées en France, en Sicile, à Milan, à Naples, etc., à quelles inconséquences nous étions acculés. La plus frappante est, à toute évidence, celle qui fait commencer la mue, chez notre musicien, à l'âge plus qu'insolite de vingt ans, au moment où il quitte le service de Gonzague, à Milan, pour celui du marquis de la Terza, à Naples. Cette inconséquence ne disparaît qu'à la condition de faire naître Lassus *le plus tard possible*. Si l'on estime ne pas pouvoir se mettre en contradiction avec la croyance du maître et de ses proches, à la fin de sa vie, selon laquelle il aurait eu soixante-deux ans l'année de sa mort, le plus tard possible, c'est 1532, de préférence aux approches du 14 juin.

¹⁾ *Beiträge*, I, p. 57.

Le choix de cette époque a cet avantage de rendre vraisemblable ce qui nous avait paru tout d'abord ne pas pouvoir être accepté dans le récit de Quickelberg. L'enfant aurait en un peu passé douze ans, au moment du siège de Saint-Dizier (8 juillet—17 août 1544), lors de son entrée au service de Gonzague, alors que, d'après le biographe anversoï, il aurait dû en avoir quatorze. N'est-il pas plus croyable qu'on l'ait engagé ou, plus exactement, enlevé (*furto sublatius*, dit Quickelberg) à douze ans plutôt qu'à quatorze? Ce que l'on convoitait en lui, n'était ce pas la beauté de sa voix (*vocis claritate*), et n'eût-ce point été un jeu de dupe que de prendre à son service un garçon de quatorze ans à la veille de perdre sa voix par l'effet de la mue?

Si, comme nous avons été amené à le faire, on réduit à six ans moins quelques mois le *sexennium* pendant lequel Lassus resta, d'après Quickelberg, au service du vice-roi de Sicile, ce serait à l'âge de dix-huit ans moins quelques mois que le jeune musicien aurait quitté ce noble seigneur, pour aller vivre à Naples, chez le marquis de la Terza. La notice biographique rapporte que c'est alors qu'il commença de muer. Mais si l'on prend en considération le caractère approximatif dûment démontré des données chronologiques de Quickelberg, on peut être sûr de ne pas s'aventurer en supposant qu'il y a là, de nouveau, un à-peu-près; qu'en fait, la mue a commencé son oeuvre plus tôt que cela, et qu'elle s'était accentuée, au point de devenir trop apparente, à l'époque où le jeune maître quitta Milan pour Naples.

Tout concourt donc à établir que Roland de Lassus est né en 1532 plutôt qu'en 1530 ou 1531. Il n'y a sans doute point là une certitude absolue, mathématique ¹⁾. Mais le faisceau de présomptions sur lequel s'appuie cette conviction offre un caractère suffisant de gravité, de précision et de concordance pour former preuve.

CH. VAN DEN BORREN

¹⁾ Il y a lieu de tenir compte des erreurs et des confusions qui pouvaient naître, au XVI^e siècle, du fait qu'à l'époque de la naissance de Lassus, on vivait encore sous le régime qui faisait commencer l'année à Pâques, tandis qu'au moment de sa mort, le „style de la Circoncision”, qui la fait débiter le 1^{er} janvier, s'était universellement imposé. Mais il va de soi que ce retard d'environ trois mois de l'ancien calendrier sur le nouveau n'est pas tel qu'il puisse modifier en quoi que ce soit notre argumentation.

EINIGE BEMERKUNGEN ÜBER DIE AUFNAHME DER ACHTEN SINFONIE VON BEETHOVEN

Die Meinung, Beethoven sei von seinen Zeitgenossen nicht verstanden und nicht nach Gebühr gewürdigt worden, ist unausrottbar und wird immer von neuem wieder aufgetischt. Nur *ein* Beispiel für viele: In dem an sich trefflichen Reclam-Bändchen von Max Chop „L. van Beethovens Symphonien geschichtlich und musikalisch analysiert“ (Nr. 5231, S. 20) steht zu lesen: „Es hat lange Zeit gewährt, bis der Bedeutung Beethovens bei seinen Zeitgenossen eine auch nur annähernd gebührende Würdigung begegnete.“ Wahr ist nur soviel, dass es unter den Kritikern reaktionäre und schwache Köpfe gab, die den neuen Ideen, die er brachte, nicht zu folgen vermochten; wann hätte es solche nicht gegeben? Aber auch diese sind in der Minderzahl, und es findet sich kaum einer unter ihnen, der, trotz der Ausstellungen im einzelnen, die er machen zu müssen glaubte, nicht das Genie des Komponisten anerkannt hätte.

Lehrreich, psychologisch und geistesgeschichtlich interessant ist es, zu verfolgen, wie die achte Sinfonie aufgenommen wurde, das Werk, das ohne misachtet zu sein, in der Gunst des Publikums lange etwas zurück stand. Nach ihrer Uraufführung am 27. Februar 1814 in Wien brachte die Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung einen Bericht (abgedruckt in Thayers Biographie III 414), der besagt, dass die Sinfonie „kein Furore“ machte. Der Referent erklärt dies aber ganz einfach aus dem Umstand, dass sie am Schluss eines langen ermüdenden Programms gespielt worden ist, und das Publikum in Folge Ueber-sättigung abgespannt war; es ist ihm Herzensbedürfnis zu betonen, dass nach seiner Meinung der geringe Erfolg keineswegs in einer schwächern oder weniger kunstvollen Bearbeitung liege, sondern er sagt, ich zitiere wörtlich: „Auch hier, wie

in allen Beethovenschen Werken dieser Gattung, atmet jener eigentümliche Geist, wodurch sich seine Originalität stets behauptet."

Die Sinfonie wurde bald nachher, bei der Beethoven nahe stehenden Wiener Firma Steiner & Co, herausgegeben und zwar nicht nur in Stimmen, sondern auch in Partitur. Das war ein Novum, die um vier Jahre ältere fünfte Sinfonie ist erst 1822 in Partitur erschienen. Es ist ein Novum, das sicherlich für die Schätzung Beethovens spricht. Zwei Fachblätter brachten Besprechungen der Partitur. Man höre, was der Referent der Wiener Allgemeinen musikalischen Zeitung zu sagen weiss:

„Mit offenen Armen empfängt der wahre Kunstfreund dieses herrliche glänzende Produkt des unerschöpflichen Beethovens, welches in seiner einer Art nicht nur den älteren Brüdern keineswegs nachsteht, sondern an Mannigfaltigkeit, künstlerischer Durchführung, Neuheit der Ideen und der höchst originellen Anwendung sämtlicher Instrumente vielleicht noch manche seiner Vorgänger übertrifft." Weiter heisst es, es sei eine „Riesenarbeit, die — der Stolz der Gegenwart, das Erstaunen und den Neid unserer Nachkommen erwecken muss, die nicht geboren — erschaffen ward und, gleich Minerva nur dem Gehirne eines Gottes entspringen konnte." (2. Jahrgang 17. Januar 1818). Geht das nicht weit hinaus über alles, was der kühnste Panegyriker unserer Zeit von einem Komponisten zu sagen wagen würde?! Der Zeitung ist im Titel der Zusatz beigefügt: „mit besonderer Rücksicht auf den oesterreichischen Kaiserstaat", der Prophet galt also diesmal etwas im Vaterland.

Gemässiger im Ton, aber würdig und mit Verständnis in das Werk eindringend ist die Besprechung in der Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung (1818, Sp. 161—167); wir werden sie, obwohl sie nicht gezeichnet ist, dem Redactor Friedrich Rochlitz zuschreiben dürfen. Uns sagt die Analyse, die reichlich mit Notenbeispielen ausgestattet ist, nichts neues mehr, es sei darum einzig erwähnt, dass Rochlitz das Trio, welches für die nachfolgenden Kritiker einen Stein des Anstosses bildete, als das „Muster einer reizenden Simplicität" hinstellt und auf den fein organisierten Durchgang im zweiten Teil von C-dur nach As-dur und zurück nach F-dur hinweist.

Im gleichen Jahr wurde die Sinfonie in Leipzig auch gespielt, zweimal, „sie gefiel, doch weniger als die andern“ nach dem Bericht von Rochlitz (a. a. 0.260). Besser scheint es ihr in Berlin ergangen zu sein, in einer im Juli 1818 in den Leipziger Allgm. mus. Zeitung erschienenen Uebersicht über die Konzerte in Berlin (S. 597) heisst es: „Die neueste Sinfonie Beethovens in F-dur, voll Leben und Humor, aber wegen des Abgerissenen der Sätze sehr schwierig, wurde unter des Hrn. Concertmeisters Seidlers Leitung gut ausgeführt“.

Hier ist das erlösende Wort gesprochen, der Humor des Werkes erkannt. Aus seiner vorwiegend humoristischen Natur erklärt sich auch seine Zurücksetzung. Das Publikum bleibt im allgemeinen in der Gemütsverfassung der Jugend und des Volkes und erhebt sich nur schwer darüber hinaus. Die Jugend liebt das Tragische, sie liebt auch das Heitere, der Humor aber verlangt Reife und Ueberlegenheit des Geistes, von der Masse kann man diese nicht verlangen. Auch wenn man den Einzelnen im Auge hat, so kann man sagen: jeder hat Sinn für das Ernste und für das Heitere, aber den Humor zu verstehen und zu geniessen, dazu ist eine besondere Veranlagung erforderlich, die nicht jeder hat. So erklärt sich die Zurückstellung der achten Sinfonie ohne weiteres. Hanslick (Aus dem Concertsaal S. 319) sagt, dass man vor den fünfziger Jahren in Wien kurzweg von der F-dur Sinfonie sprach und dabei die Pastorale meinte, ganz übersehend, dass auch die achte, die wenig berücksichtigt wurde, ebenfalls in F steht. Ein weiteres Zeugnis gibt Robert Schumann; seine Bemerkungen über unser Werk mögen hier vollständig mitgeteilt sein.

10. Dez. 1840, Über die Konzerte in Leipzig: „Von den Beethovenschen Sinfonien wird die in f wohl am wenigsten gespielt und gehört; selbst in Leipzig, wo sie sämmtlich so heimisch, fast populär sind, hegt man ein Vorurteil gerade gegen diese, der doch an humoristischer Tiefe kaum eine andere Beethovens gleichkommt. Steigerungen, wie gegen den Schluss des letzten Satzes hin, sind auch in Beethoven selten, und zum Allegretto in B kann man auch nichts als — still sein und glücklich. Das Orchester gab ein Meisterstück; selbst das verfängliche Trio mit der sonderbar tröstenden traurigen Hornmelodie ging gut von statten.“ (Gesammelte Schriften II S. 293).

Dass die Engländer mit ihrem bekannten Sinn für Humor

die Sinfonie anfänglich nicht zu würdigen verstanden, mag besonders auffallen, es wird dies aber wohl hauptsächlich nur an dem einflussreichen Kritiker der Musikzeitschrift „*Harmonicon*“ gelegen haben, der Beethoven nicht grün war und wie über die andern Sinfonien auch über die achte ein kurzichtig absprechendes Urteil abgab. (Näheres in George Groves Buch über Beethovens Sinfonien).

Den Franzosen mangelt es bekannterweise nicht an Heiterkeit und ihr Esprit zeichnet sie aus, aber der Humor im beethovenischen Sinn des Wortes ist weniger ihre Sache. Daraus wird man es sich erklären müssen dass zwei hervorragende Kritiker, Fétis und Berlioz, einem Satz, dem Menuett, verständnislos sich gegenüberstellen und es als platt abtun. Was Fétis über Beethoven geschrieben hat, ist heute noch lesenswert, trotzdem er gelegentlich meint, scharf ins Gericht gehen zu müssen. Auszüge aus seinen Kritiken findet man in I. G. Prod'homme's Buch über Beethovens Sinfonien (Paris Delagrave). Bemerkenswert ist, wie er in unserm Werk die Meisterschaft in der Instrumentation hervorhebt. Hier stimmt er mit einem der neuesten Kritiker überein, mit Felix Weingartner. So viel dieser an den übrigen Sinfonien zu verbessern hat, so wenig hält er Retouchen in der achten für nötig, da „ihre Instrumentation von wunderbarster Vollendung“ ist (Ratschläge für Aufführungen der S. Beeths., Leipzig 1906 S. 120).

Fétis erklärt dass, so sehr er das Allegretto bewundere, so sehr bedaure er Beethovens Vorgehen, das Trio im platten Stil einer „*symphonie concertante*“ für Horn und Fagott geschrieben zu haben. Armer Fétis, die schalen konzertierenden sogenannten Sinfonien waren zu seiner Zeit an der Tagesordnung, in französischen Landen insbesondere, er hatte so viele Schmarren dieser Art über sich ergehen lassen müssen, dass er die feine Ironie, mit der Beethoven die Sache behandelt, die liebenswürdigen künstlerischen Züge, die er einflicht, übersieht und nicht versteht. Und Berlioz erging es ganz gleich. Ihre Ohren waren zu sehr angefüllt mit unerfreulichen Erinnerungen, übersättigt mit billigen Effekten, so dass sie nicht mehr anhören konnten, was auch nur entfernt daran erinnerte, etwa wie wir gewisse Mendelssohnische Wendungen zur Zeit nicht mehr ertragen können. Das Urteil wirft

ein Schlaglicht auf die Zeit, und aus ihr heraus müssen wir es verstehen.

Schlimmer ist die Verirrung von Lenz, der in der Schlacht bei Vittoria der siebenten und der achten Sinfonie eine militärische Trilogie erblickt und unter dem Einfluss seines Landsmannes Seroff im letzten Satz der achten „einen mit höchster Poesie geschaffenen Zapfenstreich“ und in seiner Triolenfigur „idealistischen Trommelwirbel“ zu hören glaubt. Lenz der ja im übrigen viel zutreffend Tiefsinniges über Beethoven gesagt hat, gehört augenscheinlich zu den Menschen, die dem Humor verschlossen sind.

Angesichts der Ungeheuerlichkeiten von Lenz, kann man es seinem Landsmann Alexander Ulibischeff nicht allzusehr verübeln, dass er in seinem bekannten, um nicht zu sagen berühmten Buch über „Beethoven, ses critiques et ses glossateurs“ sich dagegen auflehnt und ihnen—andere Ungeheuerlichkeiten entgegensetzt. Sein Gedanke, das Allegretto sei eine Satire auf den Rossini'schen Stil ist immerhin originell. Das Buch darüber, was alles von Rossini ausgegangen ist — es ist nicht wenig — harrt noch seines Verfassers.

Bei der Anfechtung, die das Menuett erfahren, wäre es Pflicht der Kommentaren gewesen, seine Eigenart darzutun, aber die Elterlein und Dürenberg, von vornherein bereit zum Bewundern, kommen über allgemeine Phrasen nicht hinaus. Marx in seiner Beethoven-Biographie (1859) gibt, ähnlich wie Schumann, mehr Poesie als Erklärung, immerhin etwas, was sich hören lässt. Wie das Menuett aufzufassen ist, wissen wir heute, H. Kretzschmar und Andere haben uns darüber belehrt; die volkstümliche Musik, an die Beethoven anknüpft, liegt für uns so weit zurück, so dass wir uns ihr willig hingeben, wie einem trauten Bild aus der Vergangenheit und nun auch die Feinheiten und Humore erkennen, mit denen es Beethoven seine Komposition so liebenswürdig ausgestattet hat.

Fügen wir noch bei, dass die Achte mit ihren Schwestern ziemlich bald den Weg in die weite Welt hinaus fand, in Amerika erschien sie im Jahr 1844. In New York wurde sie am 16. November dieses Jahres von der Philharmonischen Gesellschaft unter Leitung von George Loder, einem englischen Musiker und Mitbegründer der Gesellschaft, aufgeführt. Boston folgte

noch im gleichen Jahr, am 14. Dezember. nach, mit einer Aufführung in einem Konzert der Akademie. In St. Petersburg wurde das Werk am 27. März 1846 zum erstenmal gespielt, Moskau liess länger auf sich warten, bis zum 7. April 1861. Italien und Spanien haben sich spät der Beethoven'schen Sinfonien angenommen, die Achte wurde in Rom gegeben den 4. März 1876, in Madrid im Jahr 1878.

KARL NEF

COMPTES-RENDUS RELATIFS À LA MUSICOLOGIE

ALLEMAGNE

Abkürzungen: B. H. = Breitkopf und Härtel, Leipzig.

D. V. A. = Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart.

Über das Hauptereignis des verflossenen Jahres, den ersten *Kongress für Musikwissenschaft der deutschen Musikgesellschaft*, der vom 4. bis 8. Juni in Leipzig stattfand, kann ich mich hier kurz fassen, da der authentische Bericht darüber wohl noch vor Drucklegung dieser Zeilen bei B. H. erschienen sein wird. Dass der Kongress tagen konnte, ist der beste Beweis dafür, wie sehr sich unsere Wissenschaft nach dem Kriege innerlich gefestigt hat, und seinen mehr als hundert Referaten gegenüber, die zur Diskussion standen, wird man auch nicht behaupten können, dass es an Stoff gefehlt hätte. In der Fülle des Gebotenen lag freilich eine Gefahr, die derartige Veranstaltungen künftig zu vermeiden haben werden. Denn einmal musste die Zeit für die einzelnen Diskussionsredner aufs äusserste beschränkt werden, sodann waren aber auch manche Referate fehl am Platze. Bei aller Bedeutung, die man gerade heute der „musikalischen Jugenderziehung“ mit Recht beimisst, wird man doch fragen können, ob man diesen Gegenstand nicht besser in einer eigenen Tagung hätte zur Sprache bringen können, wie es später in der Hamburger Musikwoche und anderswo tatsächlich der Fall war. Jedenfalls wäre dadurch der *wissenschaftliche* Arbeitsplan wesentlich entlastet worden.

Nicht glücklich war meiner Meinung nach die Verquickung des Kongresses mit dem *Händelfest*, das am 6. Juni mit einer Aufführung des Belsazar begann, am 7. Juni vormittags mit einem Orchesterkonzert Händelscher Werke, abends mit der Uraufführung des *Tamerlan* in der neuen Übersetzung und Einrichtung von *Herman Roth* fortgesetzt wurde, und am 8. Juni mit einer Kammermusik und der am Abend stattfindenden Aufführung des „Salomo“ einen glanzvollen Abschluss fand. Den Kongressmitgliedern wären *historische* Konzerte mit mittelalterlicher

Musik doch wohl erwünschter gewesen, zumal die klangliche Deutung dieser Kunst immer noch strittig ist, und sich hier die selten wiederkehrende Gelegenheit geboten hätte, die Frage der Auführungspraxis vor einem breiten Kreise von *Fachleuten* erörtern zu können. Indessen wird das Händelfest allen, die daran teilnehmen durften, zu einem unvergesslichen Erlebnis geworden sein, denn die aufgeführten Werke wird man wohl kaum je wieder in solcher Vollendung zu hören bekommen, wie sie hier unter *Karl Straubes* vorbildlicher Leitung geboten wurden. Auch die Tamerlan Aufführung unter *Brechers* Leitung (mit Walter Soomer in der Titelrolle, Marie Schulz—Dornburg als Andronikos, Zilken als Bajazet) war über alles Lob erhaben. Doch wäre bei geringeren Anforderungen an die Aufnahmefähigkeit des Publikums, d. h., wenn beide Veranstaltungen getrennt stattgefunden hätten, der Eindruck wohl noch ein grösserer gewesen.

Um dem Leser eine Vorstellung von dem Umfang des Kongresses zu geben, sollen die Sektionen mit ihren Leitern genannt werden. I. Bibliographie (Rud. Schwartz). II. Vergleichende Musikwissenschaft (Curt Sachs). III. Methodik der Musikwissenschaft (Guido Adler). IV. Musikalische Jugenderziehung (Leo Kestenberg). V. Theorie der Musik (Karl Thiel). VI. Geschichte der Musik: Gruppe a—b: Altertum und Mittelalter (Johannes Wolf); c—d: Renaissance bis zu Beethovens Tode (Wilhelm Fischer); e: Romantische und moderne Musik (Georg Schünemann); f: katholische und evangelische Kirchenmusik (Hermann Müller u. Julius Smend); g: Landeskunde (Ludwig Schiedermaier); VII. Musikästhetik (Arnold Schering).

Neben den Referaten wurden noch drei öffentliche Vorträge in der Aula der Universität gehalten: *A. Schering*, Musikwissenschaft und Kunst der Gegenwart; *Peter Wagner*: Die Eigenart der deutschen Choralpflege im Mittelalter gegenüber der romanischen; *Guido Adler*: Das obligate Accompanato.

Als aktive Posten des Kongresses sind zu buchen: *die Gründung einer besonderen Abteilung zur Herausgabe älterer Musik* in Angliederung an die deutsche Musikgesellschaft mit eigenen Satzungen und Selbstverwaltung, *die Gründung einer Gesellschaft für wissenschaftliche Musikbibliographie* und *die Gründung der Händelgesellschaft*", die den Zweck verfolgt, der Verbreitung und Pflege Händelscher Musik durch wissenschaftliche und praktische Ausgaben seiner Werke, sowie durch Abhaltung von Händelfesten zu dienen. Auch wurde die Schaffung eines *kritischen Jahresberichtes* der Musikwissenschaft angeregt. Mit Recht

konnte daher Peter Wagner in seinem Dank an die Kongressleitung von einem guten Gelingen des ersten deutschen Kongresses sprechen und der Leiter selbst betonen, dass die deutsche Musikwissenschaft sich einen ebenbürtigen Platz neben den Schwesterdisziplinen an den deutschen Universitäten errungen hat, von dem sie sich nicht mehr verdrängen lassen wird. Der nächste Kongress soll in Wien zur Hundertjahrfeier von Beethovens Tode im März 1927 stattfinden.

So war es nur eine ganz natürliche Entwicklung der Dinge, dass auf der 55. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner, die vom 28. September bis zum 2. Oktober in Erlangen tagte, zum ersten Male auch die Musikwissenschaft als solche in einer besonderen Abteilung vertreten war.

Hier das Programm: 29. Sept. *L. Kestenberg*: Schulmusikpflege an den höheren Lehranstalten in Preussen; *W. Fischer*: Die Schulmusikpflege an den höheren Lehranstalten Oesterreichs; *R. Wicke*: Die Eingliederung der musikalischen Berufsausbildung in den Plan der höheren Schule; 30. Sept. *M. Koch*: Richtlinien zur Ausbildung für das Musiklehramt an höheren Lehranstalten; *A. Schering*: Die Musikwissenschaft im Rahmen der Schulwissenschaften (Korreferenten: *P. Scherber* und *H. Höckner*). 1. Oktober. *R. von Ficker*: Die Musik des Mittelalters und ihre Beziehungen zum Geistesleben, mit Lichtbildern und Schallplatten. (Der tiefgründige Vortrag ist inzwischen im Druck erschienen in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Jg. 3. Heft 4., Halle M. Niemeyer). 2. Oktober. *R. Steglich*: Das zusammenfassende Hören; *Jos. Müller-Blattau*: Bach und Händel; *Werner Danckert*: Natur und Geist im musikalischen Kunstwerk.

Im Anschluss an den Vortrag von Ficker wurde ein Kirchenkonzert mit alter Musik von dem musikwissenschaftlichen Seminar der Universität unter Leitung des Erlanger Dozenten *G. Becking* geboten, mit Kompositionen von Leonin, Machaut, Dufay, Binchois, Obrecht, Josquin u. a. Weiter fanden statt am 29. September und 2. Oktober eine Festaufführung von Goethes „Satyros“ und von Telemanns „Pimpione und Vespetta“ (1725), in der Bearbeitung von Becking, am 30. Sept. ein Konzert mit historischen Klavieren aus dem Besitz des musikwissenschaftlichen Seminars. Über den ausgezeichneten Verlauf dieser fein organisierten Veranstaltungen, die dem musikwissenschaftlichen Seminar und seinem verdienstvollen Leiter, Gustav Becking, alle Ehre machen, findet der Leser einen eingehenden Bericht von Heinrich Eckert in der Zeitschrift für Musikw. Jg. 8. Heft 3. (B und H.).

Hauptträger des Fortschrittes sind naturgemäss die verschiedenen Universitäten, die sich zum Teil (wie Berlin und Erlangen) schon eigene Publikationsorgane (Leipzig, Kistner und Siegel) geschaffen haben. Besonders hervorragende Doktordissertationen finden Unterkunft in der Sammlung musikwissenschaftlicher Einzeldarstellungen (B. und H.), von denen das soeben erschienene vierte Heft eine gründliche stilkritische Studie (aus Joh. Wolfs Schule) von *O. J. Gombosi*, Jakob Obrecht (B. H., gr. 8°. XVII, 218 S.) mit einem Anhang von 31 bisher unveröffentlichten Kompositionen aus der Zeit zwischen 1460—1510 bringt. Die Berliner Schule Aberts tritt mit zwei grundlegenden Werken auf den Plan: *Friedrich Blume*, Studien zur Vorgeschichte der Orchestersuite im 15. und 16. Jahrhundert (Leipzig, Kistner und Siegel, gr. 8, V, 151; IV, 58 S. Notenbeispiele) und *Rudolf Gerber*, Der Operntypus Johann Adolf Hasses und seine textlichen Grundlagen (Leipzig, ebenda, gr. 8, VII, 191 S. mit eingedruckten Notenbeispielen). Den wesentlichen Inhalt der Blumeschen Studie bilden die Fragen: Welche Voraussetzungen für die Blüte des kunstvollen Orchestertanzes und der Orchestersuite nach 1600 sind in der mehrstimmigen Tanzmusik des 16. Jhrs. bereits erfüllt? Wie weit können wir im mehrstimmigen Instrumentaltanz des 16. Jhr. die Entstehung und Ausbildung eigner Formen und Stilelemente erkennen, wie weit zeigt sich bereits in dieser Zeit die Neigung zum Zusammenschluss mehrerer Tanzstücke zu zyklischen Bildungen, und nach welchen musikalischen Prinzipien vollzieht sich eine solche Suitenbildung? Wie weit endlich haben wir es in dieser Musik mit einer wirklich selbständigen Gattung zu tun, und wie weit ist die Emanzipation des mehrstimmigen Instrumentaltanzes von den anderen Musikgattungen der Zeit erfolgt? — *Gerber* behandelt zunächst die Dramen Metastasios nach Form und Inhalt, da die Texte Hasses zum grössten Teil von Metastasio herrühren, geht dann auf die Arien ein, die den wichtigsten Teil der Opernarbeit Hasses bilden; daran schliessen sich Untersuchungen über poetisches und musikalisches Metrum, Satztechnik, Formenanalyse, Ensemble und Chor. Als Resultat ergibt sich: Hasse — der Deutsche — ist der klassische Vertreter der *opera seria* des 18. Jhrs, die in ihrer gesamten Struktur der vollkommene künstlerische Ausdruck der Gesellschaftskultur im Zeitalter der Aufklärung ist. Beide Ar-

beiten entsprechen den höchsten Anforderungen der Wissenschaft und sind als vorbildlich zu bezeichnen. Ausserhalb der Reihe der „Berliner Beiträge zur Musikwissenschaft“ veröffentlichte *Friedrich Blume* noch „Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik des 17. u. 18. Jhr. (B. H. gr. 8° IV, 204 S.). Seine Hauptaufgabe erblickt der Verfasser in der Aufdeckung der Grundzüge, durch die sich die Kirchenmusik in der ersten Hälfte des 17. Jhs. von derjenigen des 16. Jhs. unterscheidet. Es werden zunächst die stilkritischen Merkmale untersucht, die neuen Erscheinungsformen aufgezeigt, in denen die Musik auftritt, sodann die Formen und stilistischen Eigenschaften hervorgehoben, durch die sich das betreffende Musikwerk von anderen unterscheidet, und aus dem Stil und der Erscheinungsform der Werke die Aufgabe erkannt, die sich der Komponist gestellt, und welche Wege er bei der Lösung eingeschlagen hat. Eine tief schürfende, zusammenfassende Arbeit, die dem Verfasser und der Wissenschaft zur Ehre gereicht. — Der Ordinarius der Musikwissenschaft an der Bonner Universität, *Ludwig Schieder*, veröffentlichte bei Quelle und Meyer in Leipzig „Der junge Beethoven“ (gr. 8°. XXIII, 487 S.), ein Werk, in dem die Bedeutung der Bonner Zeit Beethovens erst jetzt in das rechte Licht gerückt ist. Es wird der Nachweis geliefert, dass sich in den späteren Wiener Jahren Beethovens weder ein gewaltsamer Bruch mit der Bonner Vergangenheit vollzieht, noch dass das Genie bis dahin geschlummert hätte, dass vielmehr die Wurzeln seines ganzen menschlichen und künstlerischen Seins, so mächtig sie sich auch in Wien entwickelt haben, am Rhein liegen, den er selbst als den allgütigen Vater gepriesen und nie vergessen hat. Durch das ausgezeichnete Werk sind die diesbezüglichen Forschungen A. W. Thayers überholt worden. Schieder hat damit eine neue Grundlage für die Bonner Periode Beethovens geschaffen.

Der Kölner Musikwissenschaftler *Ernst Bücken* vereinigte unter dem anspruchslosen Titel „Musikalische Charakterköpfe“ (Leipzig, Quelle und Meyer (8° IV, 174 S.) verschiedene, durch innere Fäden mit einander verbundene Aufsätze, von der Vor-Mozartischen Oper beginnend bis zu Wagner, zu einer geistvollen Musikästhetik der Romantik.

Der Heidelberger Professor *Hans Joachim Moser* hat die vierte Auflage des ersten Bandes seiner bekannten „Geschichte der

deutschen Musik (Stuttgart, Cottas Nachf., gr. 8°. 532 S.) zu einem fast völlig neuen Buche umgestaltet. Das erste Buch ist völlig neu geschrieben, andere Kapitel sind anders zusammengesetzt, reicher ausgemalt und auf die Höhe der Forschung gebracht worden, Umarbeiten, durch die das Werk eine wesentlich klarere und stilgemässere Stoffgruppierung erhalten hat. Das Ideal, das dem Verfasser vorgeschwebt hat, eine Geschichte der deutschen Musik als ungefähres Gegenstück zu Scherers „Deutscher Literatur“ Schäfers „deutscher Geschichte“ und Dehios „Geschichte der deutschen Kunst“ zu geben, dürfte mit der Umarbeitung dieses Bandes für die Zeit bis zum 30 jährigen Kriege verwirklicht worden sein. Das fürstliche Institut für musikwissenschaftliche Forschung zu Bückeburg setzte seine wertvollen Veröffentlichungen fort mit einer erschöpfenden Biographie Christ. Gottlob Neefes von *Irmgard Leux*. Es werden darin zum ersten Male die Instrumentalwerke eingehend erörtert und ihr Einfluss auf seinen Schüler Beethoven klar gelegt.

Zwei hervorragende Würdigungen *Anton Bruckners* verdanken wir dem Berner Musikwissenschaftler *Ernst Kurth* (Berlin, M. Hesse, 2 Bde. gr. 8° IX, 1352 S.) und dem Wiener Privatdozenten *Alfred Orel* (Wien, Hartleben 4°. XV, 255 S.). Der erstere geht von der falschen Einstellung aus, die man bisher Bruckner gegenüber eingenommen hat, und räumt mit den Vorurteilen gegen das Schaffen des Meisters gründlich auf. Den Schwerpunkt des Werkes bildet das Formproblem, das hier zum ersten Mal in seiner Ganzheit aufgerollt und erklärt wird. *A. Orel* beschäftigt sich vornehmlich mit zwei Fragen, „Was ist uns Bruckner und, Worin liegt die Kraft seiner Werke“, die auf Grund einer eingehenden technischen Analyse der Werke und Erkenntnis der musikgeschichtlichen Stellung Bruckners gelöst werden. Gehören beide Werke, die als eine wirkliche Bereicherung der Brucknerliteratur anzusehen sind, auch nicht zum Bezirk meiner Berichterstattung, so sollten sie hier als hervorragende Leistungen aus Dozentenkreisen nicht unerwähnt bleiben, zumal Kurths Werk in einem Berliner Verlage erschienen ist. — In diesem Zusammenhang mögen auch das Bach — Mozart — und das kürzlich bei Filser in Augsburg erschienene Beethovenjahrbuch angeführt sein, die in *Schering*, *Abert* und *Sandberger* die richtigen Führer gefunden haben. Rechnet man noch die zahlreichen bei den

verschiedenen Universitäten angefertigten Dissertationen hinzu — nach ministerieller Bestimmung herrscht seit Ende März wieder Druckzwang — und zieht auch die fleisige Mitarbeit der Universitätslehrer an unseren beiden führenden musikw. Organen (Archiv und Zeitschrift) heran, und betrachtet endlich das rege Leben, das die *collegia musica* an den deutschen Universitäten entfalten, so dürfte mit dem oben ausgesprochenen Satze von der Führung der Universitäten auf unserem Gebiete nicht zu viel gesagt sein.

Aber auch die übrige Produktion, die nebenbei gesagt zu einer Fülle angewachsen ist, die die Höhe der Vorkriegszeit noch übersteigt, ist im allgemeinen von guter Qualität.

Biographien: Zu den besten Leistungen auf dem Gebiete der Biographie gehören ausser den bereits erwähnten Werken: die *Cherubinibiographie* von Ludwig Schemann (D. V. A., gr. 8°. LVII, 774 S.). Mit dem Bilde seines Helden hat sich der Verfasser fast ein halbes Jahrhundert getragen, immer ist es ihm das gleiche geblieben. Er sieht in Cherubini „eine der vordersten Gestalten im goldenen Zeitalter der Musik“, und umgreift, aus diesem Erlebnis heraus das Wesen des Meisters und seiner Kunst in drei Kernsätzen: 1. Er war wie wenige ein Mann aus einem Gusse. 2. Als Künstler hat er ganz nur seiner Kunst gelebt. 3. Als Mensch war er eine Adelsnatur. Von solch einem adligen Geiste ist auch die Darstellung durchweht. Mit seinem Werke hat uns Schemann die *Cherubinibiographie* geschenkt. — Vortreffliche Leistungen sind auch aus den Familienkreisen der betreffenden Meister hervorgegangen: die *Corneliusbiographie* von seinem Sohne Carl Maria (Regensburg, Bosse, 8°. Zwei Bde. 321 S. u. 431 S.), die *Raffbiographie* von seiner Tochter Hélène (Regensburg, Bosse 8°. 288 S.), die *Bülowbiographie* von seiner Witwe Marie von Bülow (Stuttgart, Engelhorn, kl. 8°. 298 S.). Aus den „Erinnerungen“ von *Eugenie Schumann*, der jüngsten Tochter Schumanns (Stuttgart, Engelhorn, kl. 8°. 336 S.) lernt man zum erstenmal die ganze Schumannsche Familie wirklich kennen. Natürlich bildet Clara den Mittelpunkt. Das Reizvolle aller dieser Biographien liegt darin, dass wir die Meister aus unmittelbarer Nähe beobachten, und der vertraute Umgang mit den Persönlichkeiten mancherlei noch unbekannte Züge in den Lebensbildern aufdeckt. Dass dabei das Werk hinter dem Künstler zurücksteht, ist selbstverständlich, aber als Dokumente des intimen Lebens der Meis-

ter haben sie Dauerwert. — Der hundertjährige Todestag *Beethovens* wirft schon bedeutsame Schatten voraus. Schiedermairs grundlegendes Werk „Der junge Beethoven“ wurde schon genannt. Dazu treten: *Paul Mies*, Die Bedeutung der Skizzen Beethovens zur Erkenntnis seines Stils, (B. und H., 8°. 173 S.) ein Werk, das tiefe Einblicke in die geistige Werkstatt des Meisters gewährt. — *Stephan Ley*: Beethovens Leben in authentischen Bildern und Texten (Berlin, Cassirer, 4°. XV, 150 S. u. 150 Tafeln). Darstellung und Bildmaterial beschränken sich streng auf Zeitgenössisches, so dass wir in der Tat einem authentischen Quellenmaterial gegenüberstehen. Das gleiche gilt auch von *Friedrich Kersts* „Die Erinnerungen an Beethoven“ (Stuttgart, Hoffmann, 8°. XV, 295, V, 367 S.). — *J. H. Wetzel* giebt in seinem Werke „Beethovens Violinsonaten nebst den Romanzen und dem Konzert“ (Berlin, Hesse, 8° X, 402 S.) streng sachliche Analysen der ersten bis fünften Sonate und der beiden Romanzen. Die Analysen der weiteren Werke sollen in einem zweiten Bande folgen. *N. Flowers* fleissiges Händelbuch erschien in deutscher Übersetzung von Alice Klengel bei K. F. Koehler in Leipzig mit reichem, meist unveröffentlichten Bildschmuck. — Die Mozartliteratur erfuhr Bereicherungen durch die Neuauflagen von *Aberts* monumentaler Biographie (B. und H.) und *Leitzmanns*, Erinnerungen (Leipzig, Inselverlag). *Hans Mersmann* entwirft in seinem „Mozart“ auf 62 Seiten (Berlin, Bard) in seltener Prägnanz ein Bild von der Totalität der Künstlererscheinung des Meisters. Die erste vollständige Sammlung der Briefe *Otto Nicolais* an seinen Vater veröffentlichte W. Altmann bei Bosse in Regensburg (8°. 400 S.).

Der hundertjährige Geburtstag von *Johann Strauss* zeitigte eine Fülle von Zeitungsartikeln und kleineren Broschüren, darunter: *Karl Kobald*, Johann Strauss (Wien, Oesterr. Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst, 8° 133 S.). *Siegfried Loewy*, Johann Strauss, der Spielmann von der blauen Donau (Wien, Literarische Anstalt (191 S.) und von demselben Verfasser ein Büchlein „Rund um Johann Strauss“, das in anekdotischer Form Momentbilder aus seinem Künstlerleben bietet (Wien, Knepler, 177 S.). Das bisher nur in wenigen autotypierten Exemplaren verbreitete ausgezeichnete Werk von *Alfred Lorenz* „Der musikalische Aufbau des Bühnenfestspieles „Der Ring des Nibelungen““ (cf. meinen Bericht im Bulletin (III Jg.,

S. 64) erschien im Druck bei Max Hesse in Berlin (8°, X, 320 S.). Die *Briefe* Rich. Wagners an Hans Richter gab *Ludwig Karpath* bei Zsolnay in Wien heraus (8°. XVI, 177 S.). Eine wichtige Quelle für die *Wolfbiographie* stellt das prächtige Buch von *Heinrich Werner* dar: Hugo Wolf in Perchtoldsdorf (Regensburg, Bosse, 8°. 144 S.).

Musikgeschichte: Die hervorragendsten Erscheinungen auf dem Gebiete der Geschichte der Musik sind bereits oben genannt worden. Zu den besten Leistungen gehören ferner: *Kathi Meyer*, Das Konzert (Stuttgart, Engelhorn, gr. 8°, 166 S.), ein Führer durch die Geschichte des Musizierens in Wort, Bildern und Melodien, der einzig dasteht. *Béla Bartók*. Das ungarische Volkslied (Berlin, de Gruyter (4°. 236 S. u 87 S. Noten), ein vortrefflich gelungener Versuch der Systematisierung der ungarischen Bauernmelodien. Das Gründlichste, was wir darüber besitzen.

Ludwig Burgemeister. Der Orgelbau in Schlesien, (Strassburg, Heitz, gr. 8°. II, 19. CXXXIX S.), mit einem vollständigen Verzeichnis der schlesischen Orgelbauer von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart. *Robert Sondheim*. Die Theorie der Sinfonie und die Beurteilung einzelner Sinfoniekomponisten bei den Musikschriftstellern des 18. Jahrhunderts (B. und H., 8°. 99 S.), eine Studie, die von der philosophischen Fakultät der Universität Basel preisgekrönt wurde.

Friedrich Gennrich, Die altfranzösische Rotruenge (Halle, Niemeyer, gr. 8° 44 S.) als Fortsetzung seiner hochbedeutsamen literarisch-musikwissenschaftlichen Arbeiten. *Hermann Gürtler*, Königsbergs Musikkultur im 18. Jahrhundert (Königsberg, Bruno Meyer, gr. 8° 297 S.). *Johannes Wolf*, „Geschichte der Musik“, I. Band., ein zuverlässiger Leitfaden durch die Musikentwicklung bis zum Jahre 1600.

Eine wertvolle Ergänzung zu Hermann Kretzschmars Geschichte des neuen deutschen Liedes bildet die Geschichte des deutschen Liedes vom Zeitalter des Barock bis zur Gegenwart von *Günther Müller* (München, Drei Masken Verlag, gr. 8°, X, 335 S., mit Noten). *Adolf Weissmanns* „Der Dirigent im 20. Jahrhundert“ (Berlin, Propylaen-Verlag, 8°. 199 S.) zeigt einleitend den langen Entwicklungsgang auf, der den Dirigenten überhaupt erst möglich gemacht hat, woran sich die scharf profilierten Einzelbilder der hervorragendsten Dirigenten schliessen. — Ein Sammelband „*Von neuer Musik*“ herausgegeben von H. Grues,

E. Kruttge und E. Thalheimer (Köln, Marcan-Verlag, 4°. VII, 320 S.), der als eine jährlich sich wiederholende Publikation gedacht ist, beschäftigt sich mit den Problemen und Erscheinungsformen des zeitgenössischen Schaffens.

Der *Bericht über den musikwissenschaftlichen Kongress in Basel*, (B. und H. gr. 8°. 399 S.), der ausser den in zwei Parallelreihen gehaltenen Vorträgen auch die Begrüssungsrede des Präsidenten W. Merians und die drei öffentlichen Vorträge von K. Nef, H. Abert und G. Adler wörtlich bringt, lässt erst jetzt die volle Bedeutung dieser Veranstaltung für die Wissenschaft klar erkennen.

Sehr zu begrüßen sind die ausgezeichneten Faksimiledrucke: des Wernigeroder Kodex, enthaltend das *Locheimer Liederbuch* und das *Fundamentum organisandi* von Conrad Paumann, besorgt von Conrad Ameln (Berlin, Wölbing-Verlag), sowie der Streitschrift Spataros gegen Gafurius (Bologna 1521) nach dem einzigen bekannt gewordenen Exemplar der Musikbibliothek von Paul Hirsch in Frankfurt am Main, übersetzt und eingeleitet von Johannes Wolf (Berlin, Breslauer). — Die *Neuausgaben alter Musikwerke* haben einen Umfang angenommen, der einen besonderen Bericht nötig machte, ich kann jedoch hier davon absehen, da sie in den monatlichen Heften der Zeitschrift für Musikwissenschaft regelmässig angezeigt und zumeist auch kritisch gewürdigt werden. Mit besonderer Freude begrüsst die deutsche Musikforschung die *Wiederherstellung der Denkmäler deutscher Tonkunst*, ihr wichtigstes Organ, auf das sie viele Jahre hat schmerzlich verzichten müssen. Die neuen Bände werden jedoch in etwas veränderter Form erscheinen: die früheren Einleitungen als besondere Beihefte und neben dem Neudruck der originalen Denkmäler auch eine für die Praxis bearbeitete Ausgabe in Stimmen.

Anlässlich des 100 jährigen Todestages C. M. von Webers hat die musikalische Sektion der deutschen Akademie in München eine kritische Gesamtausgabe seiner Werke unter Leitung von H. J. Moser geplant. Der erste Band soll die noch ungedruckten Jugendopern des Meisters bringen. Eine von Weber selbst als verschollen bezeichnete „Messe für vier Stimmen, Orchester und Orgel“ wurde von Dr. Schneider in Wien im erzbischöflichen Archiv zu Salzburg aufgefunden. Das vom 3. Mai 1809 datierte Exemplar trägt die eigenhändige Widmung des Meisters an den Erzbischof; die Messe soll das bedeutendste Jugendwerk Webers darstellen.

Für die *übrigen Gebiete* erfordern Raumrücksichten die engste Auswahl. Auf Umsturz der alten Theorien gerichtet ist: *Ariel*, Das Relativitätsprinzip der musikalischen Harmonie. Bd. 1. Die Gesetze der inneren Tonbewegungen, das evolutionäre Temperierungsverfahren und das 19 stufige Tonsystem (Leipzig, Neunzehn-Stufen-Verlag, gr. 8°. 172 S.). Da die neuen Theorien sicher fundiert sind, wird man der Fortsetzung mit Spannung entgegensehen. *V. Goldschmidt* hat seine „Materialien zur Musiklehre“ (Heidelberg, Winter, gr. 8°. 719 S.), die die Gesetze der Harmonielehre kausal begründen, die Beziehungen zwischen Akkordik und Melodik herstellen und zum synthetischen Aufbau der Kompositionen führen sollen, zum erfolgreichen Abschluss gebracht.

Über den Palestrinastil und die Dissonanz handelt eine tiefgründige, das wichtige Thema zum erstenmale aufgreifende und erschöpfende Abhandlung von *Knud Jeppesen* (B. H., gr. 8°. XIV, 270 S.). In seinem Werke „Die Fugentechnik Max Regers in ihrer Entwicklung“ (Stuttgart, Engelhorn, gr. 8°. 260 S.) zeigt *E. Gatscher*, dass die Fugen Regers eine fortschreitende Entwicklung aufweisen, so dass das folgende Werk aus dem vorausgehenden hervorst wächst und selbst wieder die Voraussetzung für die späteren wird. — *Max Möckel* ist in seinem gehaltvollen Buche „Das Konstruktionsgeheimnis der alten italienischen Meister. Der goldene Schnitt im Geigenbau mit 96 Abbildungen und einem Anhang. Der italienische Lack“ (Berlin, Warschauer, 8° 139 S.) bemüht, die Gesetze, nach denen die alten Meisterschöpferisch gearbeitet haben, den Geigenbauern zugänglich zu machen.

Wilhelm Trendelenburgs „Die natürlichen Grundlagen der Kunst des Streichinstrumentenspiels (Berlin, Springer, gr. 8°. XIX, 300 S.) bieten eine Fülle von Anregungen und Belehrungen. — Zum Schluss sei noch der deutschen Ausgabe des von A. Eaglefield-Hull herausgegebenen „Dictionary of modern music and musicians“ gedacht, die von *Alfred Einstein* vortrefflich bearbeitet und ergänzt unter dem Titel „Das Neue Musiklexikon“ bei Max Hesse in Berlin erschien (gr. 8°. 729 S.).

Verschiedenes: *Bachfest* grösseren und kleineren Formats gab es in Essen (13. deutsches), Cöthen, Eisenach, Mühlhausen und München.

Die *Göttinger Händelfeste* fielen diesmal aus, da ihr Dirigent Dr. O. Hagen in Amerika weilt, um dort für die Sache zu werben. Aber die einmal von Göttingen aus kraftvoll in die Wege gelei-

tete *Händelbewegung* stand darum nicht still. Der Aufführung des Tamerlan gelegentlich des Leipziger Händelfestes wurde schon gedacht. In Braunschweig erlebte der „Admeto“ seine deutsche Uraufführung und in Gera wurde mit dem gleichen Erfolge die „Siroe“ erstmalig aufgeführt. Endlich fand in Münster eine glanzvolle szenische Aufführung — die erste deutsche — des Händelschen Oratoriums „Herakles“ statt.

Einmal im Gange griff die Opernrenaissance sogar auf *Claudio Monteverdi* zurück. In der Bearbeitung des Münchener Komponisten *Carl Orff* kamen der „Orfeo“ (1607) am Mannheimer Nationaltheater, und der „Ballo dell' Ingrate“ (1638) am Karlsruher Landestheater zur deutschen Uraufführung.

Um dem Orfeo, der bekanntlich als Festoper komponiert ist, eine der heutigen Zeit angemessene Form zu geben, hatte der Bearbeiter einen ganz neuen Text gedichtet und die fünf Akte auf drei zusammengezogen. Der instrumentale Teil war dagegen im grossen und ganzen unversehrt geblieben, nur dass natürlich die Instrumentation ganz frei gestaltet war. Der Chor sang, wie ich dem Bericht weiter entnehme, hinter der Szene. Auf der Bühne wurde er durch eine Pantomime vertreten. Strenger gewahrt war das Original im Ballo dell'Ingrate. Der eigentliche Erfolg aber beruhte nicht zum wenigsten auf der prunkvollen Inszenierung von Dorothea Kunst, die abgesehen von aparten Kostümen namentlich durch Einführung von stummen Figuren kraftvolle Gegensätze zu schaffen wusste. Orff selbst hatte zur Aufführung eine fein im Stil der Zeit gehaltene Intrada beige-steuert.

Vor 25 Jahren wären solche Veranstaltungen kaum möglich gewesen, hier haben wir greifbare Beweise für die Auswirkungen musikwissenschaftlicher Erkenntnis auf die Praxis, von denen die heutige Musikerziehung noch mancherlei Anregungen zu erwarten hat. Freilich müsste das grosse Publikum, um zum wirklichen Verständnis dieser Kunst zu gelangen, mehr noch als bisher der Fall ist, durch Vorträge und Einführungen genügend vorbereitet werden. Um „angewandte“ Musikwissenschaft handelte es sich auch bei der Organistentagung, die von 5.—10. Juli in Hamburg und Lübeck statt fand. Hier standen die in letzter Zeit neu aufgetauchten Probleme über Orgelspiel und Orgelbau zur Diskussion, vor allem die Frage: ob man an der modernen Konzertorgel festhalten, oder auf die alte Orgelbau-

sowie der freien Volksbildung teilnahmen. Es sprachen u. a.: Max Friedländer, Georg Schünemann, Gutmann und Jöde. Man hofft mit Hilfe der schon bestehenden Volksbildungsinstitute, der Jugenderziehung und vor allem durch Verbreitung der guten alten Volkslieder der Schundmusik den Boden abgraben zu können. Kunst, von der die alten Orgeln der Jakobi-Kirche in Hamburg und der Marien-Kirche in Lübeck noch zeugen, zurückgreifen sollte?

Eine Einigung wurde nicht erzielt, wenn schon kein Zweifel darüber bestand, dass für die Werke der Altmeister die alten Orgeln geeigneter Instrumente wären als die moderne Konzertorgel. Man hofft durch den Bau einer nach alten Prinzipien neu konstruierten Orgel die noch bestehenden Differenzen beheben zu können.

Auf Veranlassung des Zentralinstitutes für Erziehung und Unterricht wurde die vierte „Schulmusikwoche“ in Hamburg vom 4. bis 10. Oktober abgehalten. Gegenstand der Tagung bildeten vornehmlich folgende Punkte: Die Gestaltung der Musiklehrpläne an den höheren Schulen, die Ausbildung der Lehrkräfte und die Jugendbewegung. Um die Bedeutung der Veranstaltung zu kennzeichnen, genügen die Namen der Hauptvortragenden: Abert-Berlin, Gurlitt-Freiburg, Heinitz-Hamburg, Thiel, Kesten-berg, Jöde, Kühn, Münnich, sämtlich aus Berlin.

Zur *Bekämpfung der Schundliteratur* tagten am 30. u. 31. Oktober im Berliner Rathause zwei stark besuchte Versammlungen, an denen auch zahlreiche Vertreter der Staats- und städtischen Behörden,

Endlich sei noch des zweiten deutschen *Kongresses für Kirchenmusik* in Berlin gedacht (28. September bis 3. Oktober), der die Idee „des Heiligen“ in seinen verschiedenen Beziehungen zum Leben, Volksleben, Staat und Erziehung, Kultus, Musik, Architektur, Plastik und Malerei zum Gegenstand hatte. Die Idee einer Musikinstrumentensammlung, die 1565 von Samuel Quickhelberg, dem Berater des Herzogs Albrecht V von Bayern, angeregt wurde, ist mit der Eröffnung des Deutschen Museums in München im Mai 1925 zur Wirklichkeit geworden, indem dem Museum eine reiche Musikinstrumentensammlung angegliedert wurde, die das Studium der historischen Entwicklung der Instrumente und allem was dazu gehört in ergiebigster Weise gestattet. Eine kurze wissenschaftliche Führung durch die verschiedenen Räume der Sammlung giebt der Bericht von B. *Antonia Wallner* in der Zeitschrift für Musikwissenschaft, (VIII, 239).

Personalia : Der Wiener Ordinarius, *Guido Adler*, der mit Friedrich Chrysander und Philipp Spitta zu den Begründern der deutschen Musikwissenschaft gehört, beging am 1. November seinen 70. Geburtstag. Wir wünschen dem hochverdienten Jubilar, dass ihm die bewundernswerte Frische, mit der er unermüdet schafft und wirkt, noch viele Jahre erhalten bleiben möge zum Segen unserer Wissenschaft.

Auch der 70. Geburtstag *Dr. D. F. Scheurleers*, des Begründers der „*Union musicologique*“, fand in Deutschland eine starke Resonanz in der ihm gewidmeten Festschrift, an der sich die deutschen Musikwissenschaftler hervorragend beteiligten.

Bei dieser Gelegenheit sei noch eines anderen Jubiläums gedacht, an dem man in Deutschland merkwürdigerweise achtlos vorübergegangen ist. Im vergangenen Jahre waren 50 Jahre verflossen, seitdem *Philipp Spitta* als ausserordentlicher Professor der Musikwissenschaft an die Berliner Universität berufen wurde. Seit diesem Jahre datiert das Bestehen der deutschen Musikwissenschaft als akademisches Lehrfach. Bis dahin lag der Betrieb in den Händen der akademischen Musikdirektoren und Lektoren. Die Musik rangierte an den Universitäten zusammen mit Tanz- und Fechtkunst, Spittas Bestreben war dagegen unentwegt auf ihre Gleichberechtigung mit den anderen akademischen Disziplinen gerichtet, ein Ziel das heute restlos erreicht ist.

Dr. Heinrich Bessler habilitierte sich mit seiner Schrift: Die Motettenkomposition von Petrus de Cruce bis Philipp de Vitry (ca. 1250—1350) an der Universität zu Freiburg in Baden. *Dr. Hermann Matzke* wurde zum Lektor der Musik an der technischen Hochschule zu Breslau ernannt.

Prof. *Dr. Adolf Sandberger*—München wurde durch den Titel Geheimer Regierungsrat ausgezeichnet.

Es starben: *E. K. Blümml*, der bekannte Volksliedforscher am 26. April in Wien; *Dr. Ernst Euting*, der Herausgeber der deutschen Instrumentenzeitung am 21. April in Berlin; der hoffnungsvolle Musikschriftsteller und Komponist *Dr. Karl Horwitz* am 24. August in Salzburg; der Musikschriftsteller Prof. *Dr. Paul Marsop* in Florenz am 31. Mai; der Violinpädagoge und Musikgelehrte Prof. *Dr. Andreas Moser* am 7. Oktober in Berlin und *Paul de Wit*, der kenntnisreiche Instrumentensammler und Redakt. der Instrumentenbauz. am 10 Dezember in Leipzig.

RUDOLF SCHWARTZ

ANGLETERRE

England keeps up its custom of observing anniversaries and centenaries as an occasion for drawing attention to works which might easily be forgotten were it not for such celebrations. Two years ago Byrd formed the centre of interest; last year it was Orlando Gibbons, a composer who did more than any other to place the liturgy of the Church of England on a musical basis. Some of his works have continued to be known, which made the celebrations comparatively easy for Churches where anything outside the usual repertory was not convenient. At Westminster Abbey, St. Paul's Cathedral and the great Cathedral Churches at Canterbury, Glasgow, Hereford, Newcastle, Inverness, Southwark, Liverpool and Truro, and at many smaller Churches not only were the familiar items presented, however, but a number of works that had been rediscovered or brought forward after long neglect. Secular societies also joined in the celebrations by performing some of the madrigals and clavier pieces as well as similar works to those sung in the Churches. In this connection one may mention as of more than ordinary interest the performances by the Cambridge University Musical Society under Dr. Cyril Rootham and of the Oriana Singers in the London Aeolian Hall under Mr. C. Kennedy Scott. At both of these concerts string works by Gibbons were included in the programme. The service at Canterbury Cathedral was broadcast by radio so that people all over the Continent who might be interested could gain some idea of the music of this great English composer. Another tercentenary, though of somewhat uncertain preciseness in the matter of the date, is that of Thomas Weelkes, of whom a Memorial tablet has been erected in the Church of St. Bride, Fleet Street, London. Christ Church and College at Oxford celebrated their Quater-Centenary by a concert consisting entirely of music by composers who were connected with the Church or were members of the College. Of the older ones

there were King Henry VIII, Richard Edwards, Giles Farnaby, Matthew White and Dean Aldrich, and later names are those of Dr. Crotch, Sir Frederick Gore Ouseley, Dr. Corfe, Harford Lloyd, Basil Harwood and Peter Warlock, the lastnamed being a still young composer whose works are attracting considerable attention. The Cambridge Musical Society, in addition to its work in connection with the Gibbons Tercentenary has performed an excellent work by producing Handel's *Semele*. This is not the first time this Society has done the same service to art, though, unfortunately, the example set has not been followed by other similar bodies. At the Hammersmith Lyric Theatre Mr. Nigel Playfair, a regisseur who realises the value and the possibilities of the older works, has produced *Lionel and Clarissa*, an eighteenth century opera with music by Charles Dibdin. A work fraught with great possibilities is also the foundation of a Museum in connection with the Covent Garden Opera House by Mr. Richard Northcote, the archivist there, who himself is keeping the direction. Of personal matters one may mention a complimentary dinner given to Dr. E. H. Fellowes as an acknowledgement of his splendid work in the revival of madrigals. The dinner was attended by a large number of leading musicians and others interested in the artistic development of the country.

The Musical Association has provided its usual quota of lectures of interest and learning, among them being *Violin Methods. Old and New*, by Jeffrey Pulver, *The Renaissance of Dutch Music* by Herbert Antcliffe, *Worcester Harmony of the Fourteenth Century*, by Dom Anselm Hughes, O. S. B., *Orlando Gibbons*, by Dr. E. H. Fellowes, *Modern Harmony from the Standpoint of (a) the Composer and (b) The Teacher*, a discussion among the members, *Operatic Ignorance*, by Denis Arundell and *Music for two pianofortes*, by A. M. Henderson.

Among the publishers the Oxford University Press has been foremost in the number and character of books referring to subjects of musicological interest. Among these must be included the series of popular handbooks issued under the genral title of 'The Musical Pilgrim'. Up to the time of writing this includes three on Bach, *The Mass in B minor*, by C. Sanford Terry, *The '48'*, by J. A. Fuller Maitland and *The Keyboard Suites* by the same author, one on *The Pianoforte Sonatas* of Beethoven by A. Forbes Milne,

one on *The Master-Singers of Nuremberg* of Wagner by Cyril Winn and one on *Debussy and Ravel* by F. H. Shera. Other volumes issued by the same house are a really important study with the modest title of *Fugitive Notes on Certain Cantatas and the Motets of J. S. Bach*, by W. G. Whittaker, *Early Tudor Composers*, by W. H. Grattan Flood, *Luis Milan and the Vihuelistas*, by J. B. Trend, and *Orlando Gibbons and The English Madrigal*, by E. H. Fellowes. Dr. Fellowes has also completed his magnificent edition, in thirty-six volumes, of the music of *The English Madrigal School*, which is published by Stainer and Bell. R. A. Streatfeild's standard work on *The Opera* has been revised and brought down to date by Edward J. Dent and re-published by Routledge, the associated firm of Kegan Paul, Trench, Trübner & Co being responsible for *A History of Orchestration* by Adam Carse. A very useful and stimulating book of essays with the title *Step-Children of Music* by Eric Blom, covering a wide range of neglected subjects, has been published by G. T. Foulis & Co, a combined romance and aesthetic study of *The Little Chronicle of Magdalena Bach* by an anonymous writer by Chatto and Windus. A study of *Early English Music* by H. Orsmond Anderton comes from the office of 'Musical Opinion'. The Oxford University Press has also commenced a series of musical issues with the collective title of *Tudor Church Music*.

Of articles in the periodical press there has been the usual number dealing with a very varied list of subjects, the following being apparently the most striking:

Musical Opinion:

February 1925, *Kneller Hall in the Founding*, by George Miller, *Orlando Gibbons*, unsigned, and *History and Development of the Choral Prelude*, by Chas. F. Waters.

March, 1925. *Early English Pianoforte Music*, by A. Eaglefield Hull, and a continuation of the series of articles and plates entitled *A Musical Pilgrimage in London*.

July, 1925. *Military Bands and their instruments* by Lieut. H. A. Adkins.

August 1925. *The Gibbons Tercentenary*, by H. Orsmond Anderton.

The Chesterian:

November 1924. *The Relation between Movement and Theme*, by Herbert Antcliffe.

Jan.-Feb. 1925. *Again La Fayette and Maria Felicia Malibran*, by Carl Engel.

Mar.-April 1925. *Six Unpublished Letters from La Fayette to Maria Malibran*.

May 1925. *Orlando Gibbons*, by J. A. Fuller Maitland. *Of Regressions in Musical History*, by Ch. van den Borren.

June 1925. *The Lessons of an English Opera*, by Eric Blom.

July 1925. *Hortus Musicus*, by Herbert Antcliffe.

Sept.-Oct. 1925. *Music, Proportion and Some History*, by R. A. D. Cort van der Linden. *Byrd and Elgar*, by J. F. Porte.

November 1925. *Nationality as Expressed in Singing*, by Herbert Antcliffe.

The Music Bulletin of the British Music Society:

August 1925. *The Haslemere 'Instruments of Musick'*, by Arnold Dolmetsch.

The Sackbut:

December 1924. *English Song — Old and New*, by Harold E. Watts. *The Choir and the Grand Organ of Dijon*, by André Coeuroy, 'Gustav Mahler Briefe', by G. A. Pfister.

Jan. 1925. *The 'Chants Populaires' of Brittany*, by Edouard Schneider.

April 1925. *The Jubilee of the 'Opéra'*, by André Coeuroy.

May 1925. *American Indian Music*, by Watson Lyle, *Recreative Singing in Industry*, by Gibson Young.

August 1925. *Programmes and Playbills*, by F. A. Hadland.

As a supplement to a series of issues of 'The Sackbut' there is included *A General Index to Modern Musical Literature in the English Language* by Eric Blom.

Musical Times:

Dec. 1924. *Borodin revised*, by M. D. Calvocoressi.

Jan. 1925. *The Mac Crymmons of Skye*, by R. C. B. Gardner.

Feb. 1925. *Handel's 'Semele'*, by W. Barclay Squire.

April 1925. *Thome Luis de Victoria*, by J. B. Trend. *John Danyel*, by Philip Heseltine, *The Song-Cycle in England some early examples*, by Jeffrey Pulver, *Two Unpublished letters of Beethoven*, by Jean Chantavoine, *A Glance at some Silbermen organs*, by J. M. Duncan.

May 1925. *Two Patriotic Songs by Handel*, by Arthur M. Friedlander, *Nationality of John de Muris*, by W. H. G. Flood.

June 1925. *Richard Hol*, by Herbert Antcliffe, *The Organs of Toledo Cathedral. I. The Organ of Charles V.*, by Alberto Merklin.

July 1925. *North's 'Memoires of Musick'*, by Jeffrey Pulver, *The Double Significance of the Choral Prelude*, by Chas. F. Waters.

Sept. 1925. *Some Mysteries and Queries concerning Muzio Clementi*, by Orlando A. Mansfield, *Handel's Early life and Mainwaring*, by F. Robinson, *The Praetorians Organ*, by E. van der Straeten, *Bartholomeo Albrici* by W. H. Grattan Flood (in reference to some correspondence in „The Times Literary Supplement" by Dr. Flood and Mr. Barclay Squire).

October 1925. *Is Transcription permissible?* by Alexandre Cellier, *Handel and the Foundling Hospital*, by T. Francis Forth, *Pre-Bach Organ Composers*, by Chas. F. Waters.

Nov. 1925. *The earliest editions of Handel's 'Messiah'*, by Wm. C. Smith, *Centenary of Catherine Hayes, 'The Swan of Erin'*, by W. H. Grattan Flood.

December 1925. *'The Corporaçon for Regulateing the Art and Science of Musique'*, by Jeffrey Mark, *The Clementi Mysteries*, by Herbert Westerby, *Monteverde's 'Orfeo'*, by J. A. Westrup.

Musical News and Herald:

Oct. 4, 1924. *The Musical Instruments of Chaucer and Gower*, by Jeffrey Pulver.

Oct. 18, 1924. *An Eighteenth century critic*, by Hilda Andrews.

Nov. 1, 1925. *Music and instruments of the Hindus*, by Agnes Haynes.

Nov. 15, 1924. *The Violin in Stuart England*, by Jeffrey Pulver.

Nov. 29, 1924. *William Byrd's Great Service*, by Hilda Andrews.

Jan. 10, 1925. *The Two Miltons*, by Jeffrey Pulver.

Jan. 17, 1925. *The Genius of a Popular Tune*, anon.

Feb. 14, 1925. *Seventeenth Century Prefaces*, by Jeffrey Pulver.

Feb. 21, 1925. *Handel's 'Semele' at Cambridge*, by R. R. T.

Feb. 28 and Marc. 7, 1925. *John Merbecke*, by R. R. T.

Mar. 14, 1925. *Art and Merry England*, by G. R. M. Hearn.

April 4, 1925. *English Bagpipes*, by George Charlton.

April 18, 1925. *London Music a Century ago*, by G. A. P.

April 25, 1925. *Shakespeare's Music*, anon.

May 2, 1925. *Music and the Novelists*, by Edward Hutton.

May 30, 1925. *Orlando Gibbons*, by Jeffrey Pulver.

June 13, 1925. *A Musical Library in Holland*, by Herbert Antcliffe.

Music and Letters:

Oct. 1924. *English Folksongs*, by A. H. Fox-Strangways. *The Claims of Tonic-sol-fa*, by W. G. Whittaker, *Sixteenth Century Service Music*, by Dom Anselm Hughes, O.S.B., *John Taverner's Masses*, by W. B. Collins.

Jan. 1925. *Pianoforte Music*, by Leonard Borwick. *Christobal Morales*, J. B. Trend, *Rise and Fall of the Hymn Tune*, by G. Dearmer, *Creed and Custom*, by A. E. Brent Smith.

April 1925. *Music for two flutes without Bass*, by L. Fleury, *Exotic Music*, by A. H. Fox-Strangways, *Representative Books about Mozart*, by C. B. Oldham. *Musical Proverbis at Lekingfelde Lodge*, by F. W. Galpin, *The Eschequer Virginal*, by W. H. Grattan Flood, *Old English Harmony*, by Dom Anselm Hughes, O.S.B.

July 1925. *On the Composition of English Songs*, by Edward J. Dent, *The Tragedy of Meyerbeer*, by A. E. Brent Smith.

The Organ:

Jan. 1925. *Organs of Eton College*, by Andrew Freeman, *The Organs of*

Winchester College, by E. T. Sweeting, *Early Organ Registration*, by A. Eaglefield Hull, *Organs of Versailles Cathedral*, by Felix Raugdl.

April 1925. *Two little-known Father Smith Organs*, by Sydney W. Harvey
Bach's Registration, by A. Eaglefield Hull.

Oct. 1925. *Organs at Worcester Cathedral*, by Andrew Freeman, *Organs at Bordeaux Cathedral*, by A. C. Delacour de Brisay, *Edmund Schulze and the Armley Organ*, by Sir Clifford Albutt, *Two Ancient French Organs*, by Felix Raugel.

HERBERT ANTCLIFFE

AUTRICHE

Wien rüstet sich zur Beethoven-Zentenarfeier, die vom 26.—bis 31. März 1927 abgehalten werden soll. Die vorliegende Nummer des „Bulletin“ bringt eine offizielle Einladung, nebst einem Entwurf des Programms. Es sei gestattet, auch an dieser Stelle, alle Interessenten höflichst einzuladen und besonders auch auf den Musikhistorischen Kongress aufmerksam zu machen, in dessen Mittelpunkt wohl Fragen und Probleme des Beethovenschen Werkes, seiner Vorgänger und Nachfolger stehn sollen; allein alle Themen der Musikgeschichte, die der Verfasser gerade für wichtig hält, können herangezogen werden und sollen nach Tunlichkeit Aufnahme finden. Die Sektionen werden nach dem Einlauf gebildet werden.

Von den oesterreichischen Publikationen sollen vorläufig nur jene besprochen werden, die im Bericht „Allemagne“ nicht Aufnahme finden. Vielleicht ist im nächsten Bulletin gegenüber den im reichsdeutschen Bericht Aufnahme findenden Büchern eine Ergänzung anzubringen, die vom speziell oesterreichischen Standpunkt geboten scheint. Durch diesen Vorgang wird einerseits vermieden, Doppelberichte zu bringen, andererseits wird das Recht der Eigenauffassung des oesterreichischen Berichterstatters gewahrt.

Von den „*Denkmälern der Tonkunst in Oesterreich*“ liegt der 32. Jahrgang vor. Der erste Teil (Band 62) bringt Kirchenwerke von Michael Haydn (Eine Antiphon, ein Offertorium, neun Gradualien und eine Motette), bearbeitet von Anton Maria Klafsky. Zu den Orchester- und Kammermusikwerken (die im 29. Band veröffentlicht wurden), zu den drei Messen im 45. Band bildet der neuerschienene Band eine willkommene Ergänzung, umsomehr, da sich der Meister hier in besonders vorteilhaftem Lichte zeigt. Michael stand bisher im Schatten seines Bruders Josef, nunmehr heben sich die Schatten und er zeigt sich im richtigen Lichte. Wenn ein Mozart noch in reifen Jahren einzelne Kirchenwerke

Michaels eigenhändig abschrieb, wenn wir wahrnehmen, mit welcher Sicherheit Michael Haydn Formen und Ausdruck seiner Zeit beherrscht und fördert (Romain Rolland nennt ihn „fast genial“ — wol nur im Masstabe mit den grössten Genies), so ergibt sich jetzt willkommene Gelegenheit, dem Meister die ihm zukommende richtige Stelle im Bildersaal der Geschichte zuzuweisen: fürwahr ein Ehrenplatz und daher eine Ehrenpflicht, die bisherige Gleichgültigkeit in die richtige Schätzung übergehn zu lassen und ihn der Praxis zuzuführen, umso leichter, da die Besetzung keinen Schwierigkeiten begegnet: einfache, selten doppelte Chöre, mit Streichern und Orgel, mit Hörnern oder Trompeten, seltener Posaunen mit einer Sicherheit der Stimmführung, mit einem Wohlklang, also mit Komponenten, die läuternd wirken.

Zum 2. Teil (Band 63) giebt der Leiter der Publikation eine „Vorbemerkung“, die als Rechtfertigung des Inhaltes dieses Bandes dient, und hier wegen ihres wol allgemeinen Interesses reproduziert sei (bevor der Titel des Bandes mitgeteilt wird!):

Das im ersten Band unserer Denkmäler der Tonkunst 1893 veröffentlichte Programm unserer Publikationen hat im Verlauf der Zeit einige Änderungen, besonders Erweiterungen erfahren. Erstere waren erforderlich durch die Wechselbeziehungen mit anderen Denkmälerunternehmungen, letztere durch die während der 32 Jahre unseres Bestandes ununterbrochen angestellten Forschungen. Auch einige Einengungen bezüglich der Wahl und des Umfanges der Werke einzelner Komponisten haben sich von selbst ergeben. Aber unüberschritten blieb bisher die zeitliche Grenze: Ende des 18., Anfang des 19. Jahrhunderts. In der Liedkomposition rücken wir vorläufig bis ungefähr 1815 vor. Ein anderer Zweig verlangt desgleichen eine zeitliche Ausdehnung: die Tanzkomposition. Im 28. Jahrgang, 2. Teil, Band 56, veröffentlichten wir 1921 „Wiener Tanzmusik in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts“, nachdem in vorangegangenen Bänden, so besonders in jenen, die österreichische Lautenmusik brachten (angefangen vom 16. Jahrhundert), Tänze verschiedener Art ediert worden waren. Die Herausgabe Wiener Tanzmusik soll nunmehr fortgesetzt werden, und zwar bis zu ihrem Höhepunkt, den von den Wiener Klassikern künstlerisch eingeleiteten und von Franz Schubert in Zyklen etablierten Melodieketten, die im Wiener Walzer ihre höchste Vollendung fanden: bei Josef Lanner, Familie

Strauss (Johann Vater und Sohn, Josef). Dies ist um so notwendiger und dürfte um so willkommener sein, weil mit Ausnahme von drei Walzern von Johann Strauss keine Partitur im Druck vorliegt (die „Dirigenten“ begnügten sich mit einer Dirigierstimme). Die ganze genetische Entwicklung soll im Anschluß an das 17. Jahrhundert ihre Monumentendarstellung erfahren. Die Auswahl begegnet einigen Hemmnissen: die Herstellung des authentischen Textes ist bei den vielen Arrangements für mannigfach wechselnde Besetzung (je nach Bedürfnis und „soweit die vorhandenen Kräfte“ in Zivil- und Militärorchestern und in Kammereinrichtung reichten), sowie ob des Fehlens der meisten Autographe, die nur in verschwindender Anzahl erhalten sind, eine nicht leicht zu erfüllende Obliegenheit; fast alles ist nur in Abschriften, zum nicht geringen Teil nur in Stimmen erhalten. Nichtsdestoweniger hat die leitende Kommission den Beschluss gefasst, auch diesen Zweig der österreichischen Produktion in unsere Denkmäler aufzunehmen — in der Überzeugung, dadurch den Anforderungen ihrer Mission zu entsprechen und um diese Meisterwerke einer Zweckgattung der Tonkunst wenigstens in ihren charakteristischsten und entwicklungsgeschichtlich bedeutungsvollsten Erscheinungen endlich in einer gedruckten Ausgabe der Partituren allgemein zugänglich zu machen — sicherlich auch zur Freude einer unabsehbaren Menge von Musikern und Musikfreunden. Im 100. Geburtsjahre von Johann Strauss Sohn wird die Serie der der österreichischen Tanzmusik gewidmeten Bände mit Werken dieses Meisters fortgesetzt. Die Edition der anderen Kunstzweige nimmt dabei ihren unbehinderten Fortgang, in freier Folge wie bisher. Die leitende Kommission behält sich vor, in allen Kunstzweigen, soweit sie österreichisches Gut sind (im Sinne unseres Generalprogrammes) in der Folge Erweiterungen vorzunehmen.

So enthält dieser Band drei Partituren von Walzern von Johann Strauss Sohn: „Morgenblätter“ opus 279 1864, „An der schönen blauen Donau“ opus 314, 1867 (mit dem Männerchor und dem ursprünglichen und dem neuen Text, wobei bemerkt sei, dass der Erstere gar nicht so sinnlos ist, als wie er von mancher Seite bezeichnet wurde), „Neu Wien“ op 342, 1870 — bearbeitet von Hans Gal. Diese Serie der Wiener Tanzkompositionen des 19. Jahrhunderts ist sowohl vom rein historischen wie vom sozialen und aesthetischen Standpunkt aus bemerkenswert. Sie ergänzt

in willkommener Weise die aufsteigende Entwicklungslinie dieses Kunstzweiges, der trotz seiner Beschränktheit in sich vollendete Kunstwerke enthält und in beglückender Weise das Gemütsbedürfnis unserer und noch folgender Generationen befriedigt. Bei Johann Strauss konnte davon abgesehen werden, einen genetischen Weg einzuschlagen, da er die äussere Form von seinem Vater und Lanner übernahm und sie vorzüglich nur innerlich bereicherte, teilweise erweiterte, und in den Ausdrucksschatz seiner Zeit und seines „Genies“ (man darf es sagen) überleitete. Zudem waren, da die Schutzfrist seiner Kompositionen noch nicht abgelaufen ist, äussere Umstände ein wenig hinderlich, bei der Auswahl mitbestimmend. Der für 1926 fertig gestellte Lannerband wird nebst der Befriedigung des rein musikalischen Interesses besonders auch zur Aufdeckung des historischen Werdeganges des Walzers wichtige Beiträge enthalten.

Von den „*Studien zur Musikwissenschaft*“, Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich“ erschien im gleichen Jahrgang der zwölfte Band, enthaltend zwei belangreiche Studien: Robert Haas „Die Musik in der Wiener Stegreifkomödie“ (als Einleitung zu einem folgenden Denkmälerband) und Rita Kurzmänn „Die Modulation und Harmonik in den Instrumentalwerken Mozarts“, die erste systematische Untersuchung dieses Stilkriteriums (mit zahlreichen Notenbeispielen).

Dissertationen wurden 1925 an der Wiener Univ. approbiert:
Friedrich Deutsch, Die Fugenarbeit in den Werken Beethovens.
Robert Geutebrück, Form und Rythmus des älteren deutschen Volksgesanges.

Herbert Graf, Richard Wagner als Regisseur.

Ludmilla Holzer. Die französischen Opern (Singspiele) Glucks.

Walther Kaas. Georg Pasterwitz als Kirchenkomponist.

Gustav Kozlik, Der Haydn'sche Streichersatz, Studie zur Instrumentation.

S. Fr. Markhl, Wagners Frauengestalten im „Ring der Nibel.“

S. L. Mendelsohn, Zur Entwicklung des deutschen Gesellschaftstanzes 1750—1850.

Robert Nadel, Zur Psychologie des Konsonanz-Erlebens.

Alfred Schienerl, Die kirchlichen Komposit. des Giuseppe Bonno.

Viktor Urbantschitsch, Die Sonatenform bei Brahms.

GUIDO ADLER

BELGIQUE

I

LISTE, PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE DE NOMS D'AUTEURS, DES PRINCIPALES PUBLICATIONS MUSICOLOGIQUES PARUES DE JUIN 1925 À FÉVRIER 1926

Brunfaut (Jules). — *L'Acoustique et la Musique*; 1 br. in 8° de 16 pp., extraite du Bulletin de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie Royale de Belgique; Ed. Hayez, Bruxelles, 1925. — Etude sommaire, mais riche en faits et en arguments, de l'acoustique des théâtres et des salles de concerts. L'auteur, architecte de renom, étudie la question au point de vue historique et donne quantité d'exemples, choisis à toutes les époques et dans des pays très divers. Sa conclusion est que „partout où interviennent les courbes, l'acoustique en souffre; . . . elle n'est satisfaisante que dans les salles rectangulaires ou trapézoïdales à plafond plat”: il l'appuie tant sur ses propres observations que sur celles d'un grand nombre de spécialistes dont il cite les travaux.

Dupuis (Sylvain). — *Notice sur Jean-Théodore Radoux*; 1 br. in 8° de 41 pp., extraite de l'Annuaire de l'Académie Royale de Belgique; Ed. Hayez, Bruxelles, 1925. — J.-Th. Radoux (1835—1911), directeur du Conservatoire de Liège, de 1872 jusqu'à sa mort, et membre de l'Académie Royale de Belgique, à partir de 1874, compte parmi les musiciens les plus remarquables qu'a produits la Belgique durant la seconde moitié du XIXe siècle. M. Dupuis retrace sa biographie et consacre quelques mots à l'appréciation de ses principales œuvres, en utilisant, entre autres, les comptes-rendus de la presse quotidienne. Ses prédilections personnelles semblent aller aux chœurs pour voix d'hommes, genre dans lequel Radoux s'est tout particulièrement distingué et que son biographe était mieux que quiconque à même de juger, en sa

qualité de directeur de la *Legia*, la célèbre phalange chorale liégeoise. La notice se termine par une liste des œuvres musicales et musicographiques de Radoux.

Grétry (A. E. M.). — *Mémoires ou Essais sur la Musique*; 3 vol. in 8°; Ed. Lamberty, Bruxelles, 1924—1926. — Cette réédition de l'ouvrage célèbre du maître liégeois, due à l'initiative de la Commission pour la publication des œuvres des anciens musiciens belges, rentre dans le cadre des *Oeuvres Complètes de Grétry* publiées par le Gouvernement belge. Elle ne comporte ni notes ni commentaires, mais se termine par: 1°. une *Table analytique des matières contenues dans les trois volumes* (faits, idées et appréciations essentiels groupés dans l'ordre alphabétique par Ch. van den Borren); 2°. une *Table des noms propres cités*.

Séha (Henri). — *Organographie générale des instruments à embouchure simples et chromatiques en usage dans les orchestres modernes*; 1 vol. in fol. de 104 pp.; Ed. Ch. Gras, Lille, 1925. — L'auteur de cet ouvrage, doyen du corps professoral du Conservatoire de Bruxelles, où il enseigne le trombone, est un homme d'expérience, élevé à l'école solide des Gevaert et des Mahillon. Son *Organographie* porte toutes les traces de cette préparation sérieuse entre toutes, et vaut, en outre, par sa clarté, sa méthode, ses justes proportions et l'élégance de sa forme. Tant au point de vue pratique que théorique, les „cuivres" y sont étudiés avec une précision et un sens de la réalité qui en font un vade-mecum précieux pour les instrumentistes, les chefs d'orchestre et les compositeurs. L'esprit qui règne dans ce volume est, au surplus, des plus élevés. La critique y est courtoise, objective et sans passion (voir notamment, p. 51, l'attitude calme que conserve l'auteur en face de l'antagonisme excessif qui divise les partisans du trombone à coulisses et ceux du trombone à pistons; p. 60, la discussion à propos de la façon dont M. R. Strauss croit devoir noter certaines parties de cor à pistons). Un intéressant chapitre concerne les „instruments wagnériens" (p. 91). La fin de l'ouvrage est consacré à l'examen approfondi de certains perfectionnements apportés dans le mécanisme des pistons par divers inventeurs (Sax, Fétis, Séha, Chaussier, Durant). L'auteur développe enfin des idées personnelles qui sont le résultat d'observations mûrement réfléchies: par exemple, l'opportunité qu'il y aurait à faire passer le cor à pistons de la classe des instruments transpositeurs dans

celle des instruments non-transpositeurs (p. 61); l'intérêt qu'il y aurait, pour les compositeurs, à utiliser plus souvent, dans l'orchestre d'harmonie ou de fanfare, le bugle-alto et le bugle-ténor, instruments injustement méconnus (pp. 62 et 63), etc.

Van Aerde (Raymond). — *Musicalia, documents pour servir à l'histoire de la musique, du théâtre et de la danse à Malines*; 1 vol. in 4°. de 72 pp.; Ed. Dierickx-Beke, Malines, 1925. — La matière de ce précieux ouvrage est empruntée, pour la majeure part, aux comptes communaux de la Ville de Malines, dont d'innombrables extraits, allant de 1311 à 1500, y sont groupés par ordre chronologique, avec des notes et commentaires succincts. De cette accumulation de documents il résulte que la vie musicale de la cité de St. Rombaut a été intense, au cours de ces deux siècles. Malheureusement ces sources ne nous renseignent point sur le répertoire qui était exécuté; d'autre part, celui-ci, s'il a jamais été noté, semble avoir complètement disparu. Il ne nous reste plus que la nomenclature des instruments et des instrumentistes dont les services ont été utilisés par la Ville de Malines durant le XIVe et le XVe siècles. Mais cela seul est, en soi, d'une portée considérable. L'événement capital autour duquel viennent se grouper toutes ces données, est la procession de St. Rombaut, qui requérait, chaque année, le concours de nombreux musiciens. Si, dans les débuts, la participation de ces derniers semble avoir été modeste et s'être bornée à des fanfares exécutées par des *trompers* (1320—21), il n'en est plus de même dans la suite, et il est des années où le nombre d'exécutants dépasse largement la centaine (109 en 1390—91; 130 en 1391—92). En 1413—14, les engagements comportent un total de 150 musiciens, dont 20 *trompers* (cuivres), 58 *pipers* (bois) et 72 *van den snare* (cordes). A partir de cette année jusqu'à la fin du siècle, il semble que ce vaste déploiement de forces sonores ait été en décroissant. Que pouvaient bien exécuter ces musiciens? Jouaient-ils par groupes localisés à divers endroits du cortège? Ou bien, rassemblés au même endroit, soit en plein air, soit dans l'église, formaient-ils un tutti constant? Pratiquaient-ils exclusivement le jeu à l'unisson, ou bien leur répertoire comportait-il des pièces polyphoniques? Ce répertoire était-il de caractère populaire, ou bien s'alimentait-il à la source liturgique? Autant de questions auxquelles une réponse précise ne saurait être apportée, à l'heure qu'il est.

Au point de vue de l'histoire des instruments, les extraits d'archives publiés par M. van Aerde sont du plus vif intérêt. D'une façon générale, le XIVe siècle offre l'image d'une plus grande variété dans les types instrumentaux. Mais il n'y a peut-être là qu'une simple apparence, provenant de ce qu'à partir du XVe siècle, un esprit plus synthétique préside à la nomenclature des instruments et tend progressivement à classer les types particuliers dans des groupes plus ou moins généraux. Cette tendance se fait jour, d'ailleurs, dès la seconde moitié du XIVe siècle, puisque les comptes de 1361—62 groupent déjà les musiciens qui prennent part à la procession de St. Rombaut en *trompeneren*, *vedeleren*, *bongheneren*, *pipers en alrehande speelliede*, mais elle n'empêche pas la terminologie de cette période d'être beaucoup plus riche et plus variée que celle du XVe siècle.

Dès 1328, des *vedeleren* (joueurs de vièle) viennent tenir, à Malines, des assises qui paraissent avoir eu un caractère didactique (*scole houden*); de même en 1365—66. Les instruments à cordes jouent un rôle important dans la procession de St. Rombaut. Il semble que, pendant tout un temps (à partir de 1364—65), on ait désigné leurs exécutants sous le nom générique de *ghiterners*, ce terme impliquant tout aussi bien les cordes frottées que les cordes pincées. A partir de 1380—81, ces mêmes instrumentistes sont régulièrement désignés sous l'appellation de *speellieden van den snare*, à laquelle succède, à dater de 1454—55, celle de *snaerspeelders* (jusqu'à 1498—99) ¹⁾. M. van Aerde croit pouvoir ranger parmi les instruments à cordes, ceux dont les exécutants sont appelés *bongheneren*. Se basant sur Kiliaen, qui traduit *bonghe* ou *bonge* par *tympanum*, il y voit „un instrument ayant la forme d'un cadre garni de cordes” et que l'on faisait vibrer au moyen d'un marteau. Mais il est aussitôt arrêté par cette expression, que l'on rencontre dans le registre de dépenses de Jean II de Châtillon: *eenen Bonghenaer diere op peep*, ce qui semble indiquer un instrument à vent. Toutefois, mettant cela au compte d'une omission ou d'une ambigüité involontaire, il ne croit pas devoir renoncer à son interprétation. À l'encontre de cette dernière, les comptes des années suivantes montrent clairement que *bongheneer* se confond entièrement avec *bommeneer*, que l'on rencontre pour

¹⁾ En 1499—1500, l'„orchestre” de la procession est composé de *pijpers*, *trompers*, *fluyters*, *luyters en andere speellieden*.

la première fois dans les comptes de 1370, et que M. van Aerde traduit lui-même, p. 10, par (*joueur de*) *tambour*. En effet, ces deux termes n'apparaissent jamais simultanément dans les comptes, en sorte que l'on est fondé à croire que *bongheneer* et *bommeneer* ne sont que deux orthographes divergentes pour un seul et même mot. L'expression *eenen Bonghenaer diere op peep* s'explique, dès lors, sans difficulté: il s'agit de la combinaison bien connue du tambour qui joue en même temps du fifre. D'ailleurs, le mot *tympanum* par lequel Kiliaen traduit *bonghe* ne signifie-t-il pas, normalement, un instrument à membrane sur lequel on frappe (tambour, tambourin, timbales)?

Parmi les instruments à cordes, le luth (*lute*) est cité à partir de 1370. Mais c'est surtout à dater du dernier quart du XVe siècle qu'il commence à prendre de l'importance. Il est question, en 1477—78, d'une jeune femme luthiste (*de Jonghe Vrouwe luytslaegher*); en 1485—86, de *Gysbrecht de luytslager*; en 1488—89, du luthiste du duc de Saxe et des luthistes du roi; à partir de 1490—91, du luthiste du duc Philippe, etc. Le luth cesse, dès lors, d'être un instrument de ménétrier, pour entrer dans la période de la virtuosité individuelle. Citons encore, parmi les instruments à cordes, les *rebecs*, auxquels il est fait allusion dans un compte de 1380—81.

En ce qui regarde les instruments à vent, le XIVE siècle offre une nomenclature très variée, en dehors des termes génériques que nous avons rencontrés jusqu'à présent ¹⁾:

1360—61: <i>Riethoernen</i> (chalumeaux),	1375—76: <i>Moselen</i> (cornerauses).
<i>fleute.</i>	1380—81: <i>Bombaerden.</i>
1365—66: <i>Ruuspijen</i> (cornemuses),	XVe siècle:
<i>scalmeijen.</i>	1406—07: <i>Boxhorens.</i>
1373—74: <i>Hornen</i> (cors).	1446—47: 4 <i>Claretten.</i>
1374—75: <i>Dout sayne</i> (douçaine).	1466—67: 6 <i>claroene.</i>

La batterie comporte, en dehors des *bonghen* ou *bommen*, des *accare* (naquaires = timbales), à partir de 1370—71.

Il est aussi question, dans ces comptes communaux, d'orgues (à partir de 1330—31), d'organistes et de chanteurs (*zanghers, discanteerders*). Le rôle de l'orgue et du chant s'accroît, comme celui du luth, à dater de la seconde moitié du XVe siècle, en conformité

¹⁾ Nous n'indiquons, ci-après, que les dates auxquelles on rencontre ces termes pour la première fois.

avec ce qui se passe dans toute l'Europe musicale, à cette époque. Les données apportées à cet égard par M. van Aerde, n'offrent rien qui soit d'un intérêt assez général. Notons seulement qu'à partir du moment où Malines entre dans le domaine de la maison d'Autriche (dernier quart du XVe siècle), les artistes étrangers à la ville y affluent, plus nombreux encore que par le passé, particulièrement ceux qui sont attachés à la Cour des princes, et contribuent plus que jamais, par leur concours, à l'illustration musicale de la cité. Mais, pas plus pour cette période que pour la précédente, les comptes communaux ne soulèvent le voile épais qui dissimule leur répertoire.

Van Doren (Dom Rombaut, O. S. B.). — *Etude sur l'influence musicale de l'abbaye de Saint-Gall* (VIIIe au XIe siècle); 1 vol. in 8°. de 160 pp.; Ed. Librairie universitaire, Louvain, 1925; Lamertin, Bruxelles. — Ce mémoire, publié par la Classe des Beaux-Arts de l'Académie Royale de Belgique, est un modèle de critique prudente et sagace. Si l'auteur aboutit, le plus souvent, à des solutions négatives, qui déçoivent quelque peu notre imagination, en renversant des thèses et des hypothèses courantes, la logique impitoyable avec laquelle il procède à la critique des textes, est de nature à étayer ses conclusions, en donnant à celles-ci une assise scientifique singulièrement convaincante. La confiance qu'inspire son travail est encore doublée par la clarté et la concision de son exposé, qui s'abstient de toute amplification vague ou nébuleuse.

Les principales conclusions qui s'en dégagent sont les suivantes : 1) L'attribution à St. Grégoire le Grand du chant liturgique de l'Eglise romaine rencontre de graves objections. — 2) On est bien renseigné sur le développement que prit le chant romain en Angleterre, grâce au zèle des premiers missionnaires venus de Rome (VIIe et VIIIe siècles); l'Angleterre avait ses propres maîtres, qui parfois altérèrent les mélodies romaines. — 3) Pepin le Bref et Charlemagne contribuent efficacement, pour des raisons auxquelles la politique n'est pas étrangère, à imposer les usages liturgiques et musicaux de Rome en Gaule. Il y a lieu de considérer comme des personnages purement légendaires les chantres — Théodore et Benoit ou Petrus et Romanus — appelés de Rome par Charlemagne, suivant certains auteurs, pour réformer le chant liturgique en Gaule. — 4) Metz est, sans aucun doute, le

grand centre d'études musicales du Nord, d'où rayonnent, probablement sur toute la Gaule, l'étude et la pratique du chant romain: rares sont les traces de liturgie gallicane qui persistent après les réformes carolingiennes. — 5) A Milan, la liturgie et le chant ambrosiens se maintiennent, malgré tous les efforts de Charlemagne en sens contraire. — 6) Le monastère de St. Gall, fondé vers 725, reste, pendant le VIII^e siècle et la première moitié du IX^e, un centre intellectuel de très minime importance. — 7) Au IX^e siècle, une école s'y établit; parmi ses premiers *magistri*, on signale Notker le Bègue (840?—912), auteur de nombreux ouvrages d'un style maniéré, dans lesquels on cherche en vain des traces de la haute compétence musicale qu'on s'est plu à lui attribuer. — 8) Il est douteux que Notker soit l'auteur d'une lettre dont un manuscrit lui attribue la paternité et dans laquelle on tente d'expliquer les *litterae significativae* des manuscrits musicaux. — 9) Les *Casus Sancti Galli* écrits par Ekkehard IV, au XI^e siècle, et dans lesquels cet auteur trace une peinture très caractéristique de l'Ecole de St. Gall, ont une valeur historique très médiocre. La *Vita Notkeri* d'Ekkehard V (XIII^e siècle) n'est qu'une amplification encore moins digne de foi des *Casus* d'Ekkehard IV.

„Peut-on, en s'inspirant des données fournies par les divers chroniqueurs — ainsi conclut Dom van Doren —, retracer un portrait fidèle et circonstancié de l'activité littéraire et musicale de l'abbaye de St. Gall, du VIII^e au XI^e siècle? Le caractère légendaire de leurs écrits ne nous y autorise pas. La parole reste donc à l'étude paléographique pour résoudre le problème que nous n'avons fait que poser . . . et pour déterminer quels furent les particularités et les mérites . . . de ce qu'on a appelé l'école musicale de Saint-Gall”.

II

REVUES ET AUTRES PUBLICATIONS

1) Principaux articles relatifs à la musique et aux musiciens, parus dans les périodiques belges:

Le Flambeau (Bruxelles). — 30 septembre 1925: *Les Fêtes musicales de Prague* [en 1925], par E. Closson.

Le Folklore brabançon (Bruxelles). — Août 1925 (5^e année, no.

25, pp. 1 ss.): *Tradition ou invention?* par E. Closson (L'auteur montre, par de saisissants exemples, empruntés en majeure partie au domaine des instruments de musique et de la chanson populaire, que la tradition ne joue pas, dans le folklore, un rôle aussi important que celui qu'on lui attribue d'ordinaire). — Dans le même numéro, MM. Mortier, Couvreur et Samuel-Holeman publient 14 *Chansons wallonnes de tirage au sort*, recueillies récemment dans la partie wallonne du Brabant.

Bulletin de la Société Royale de Géographie (Bruxelles). — 49e année (1925), fascicule 2: *Questionnaire d'Ethnographie (musique)*, 11 pages, par E. Closson (directives aussi précises que claires et détaillées, pour les ethnographes, même non musiciens, qui, explorant des territoires habités par des peuples primitifs, tentent de rassembler des observations concernant la musique (vocale et instrumentale) pratiquée par ces peuples, et les instruments de musique dont ils se servent).

Le Renouveau d'Occident (Bruxelles). — Octobre 1925: *Méodies de Nietzsche*, par Ch. van den Borren.

2) Collaborations belges à des revues et autres publications étrangères:

La vie et les arts liturgiques (Paris). — No. 134 (février 1926): *Les mélodies liturgiques syriennes et chaldéennes*, par E. Closson (compte-rendu détaillé du 1er volume — seul paru — de l'ouvrage de Dom Jeannin qui porte ce titre (Paris, Leroux); M. Closson fait ressortir avec clarté et relief les conclusions principales de l'auteur, à savoir: 1) influence beaucoup plus forte qu'on ne l'avait soupçonné jusqu'ici, du chant oriental sur le chant dit grégorien; 2) rythme, voire même mesure fixes du chant liturgique oriental applicables au chant grégorien, à l'encontre du principe du rythme oratoire libre des premiers réformateurs modernes).

La Revue de Musicologie (Paris). — Août 1925, p. 105: *Un portrait inédit de Gluck par Duplessis*, par Ch. van den Borren.

La Revue musicale (Paris). — 1er octobre 1925 (VI, 11, pp. 207 ss.): *Les madrigaux de Jean Brudieu*, par Ch. van den Borren.

Actes du Congrès d'Histoire de l'Art, Paris, 1921 (Ed. Les Presses Universitaires, Paris, 1923—24). — Tome III, pp. 833 ss.: *Deux recueils peu connus d'Orlande de Lassus*, par Ch. van den Borren.

Bericht über den musikwissenschaftlichen Kongress in Basel, 1924

(Ed. Breitkopf et Härtel, 1925). — Pp. 88 ss.: *La musique pittoresque dans le manuscrit 222 C 22 de la Bibliothèque de Strasbourg (XVe siècle)*, par Ch. van den Borren.

Gedenkboek aangeboden aan Dr. D. F. Scheurleer op zijn 70sten verjaardag (Ed. Nijhoff, La Haye, 1925). — Pp. 73 ss.: *Quelques notes sur les chansons françaises et les madrigaux italiens de J. P. Sweelinck*, par Ch. van den Borren; pp. 89 ss.: *L'éducation artistique des anciens musiciens instrumentistes*, par G. van Doorslaer.

III

MUSIQUE ANCIENNE (CONCERTS, ETC.)

Concerts du Conservatoire de Bruxelles. — 31 janvier 1926: *Actus tragicus* (*Gottes Zeit*), de J. S. Bach. — 28 février 1926: airs du *Matrimonio segreto* de Cimarosa et du *Barbiere di Siviglia* de Paisiello, chantés en italien par Mme Ritter-Ciampi (Chef d'orchestre: M. Désiré Defauw).

Concerts populaires de Bruxelles (administrateur-directeur: M. Henry Le Boeuf). — 21 février 1926: Symphonie en *ut* de L. Boccherini (ed. Bernoulli); *Orfeo*, de Monteverdi, dans la sélection de M. Vincent d'Indy, avec adjonction de quatre chœurs et d'un récitatif, traduits par M. Ch. van den Borren et orchestrés par M. R. Moulaert (Chef d'orchestre: M. Rühlmann; Mme Lina Falk dans le rôle d'Orfeo; la Chorale mixte César Franck).

Concerts spirituels de Bruxelles (Chef d'orchestre: M. Joseph Jongen). — 24 janvier 1926: Festival J. S. Bach (Cantate no. 78 (*Jesu, der du meine Seele*); Magnificat; un concerto brandebourgeois; concerto en *ré* mineur pour clavecin et orchestre, interprété au piano par Mlle Hélène Dinsart).

Choral mixte Pie X. — Ce groupe important, dirigé par M. E. Vandevelde, a célébré, le 15 novembre 1925, le 25^e anniversaire de sa fondation (à cette occasion, exécution de la *Missa Papae Marcelli*, de Palestrina, à l'Eglise St. Pierre, Anderlecht-Bruxelles). Un concert jubilaire plus important a, de plus, commémoré cet événement, le 3 janvier 1926. Le répertoire du Choral Pie X et du groupe réduit qui en dépend, la **Schola Cantorum de Bruxelles**, tend de plus en plus à s'étendre, tant dans le domaine de la musique moderne *a cappella* que de la musique ancienne. En

dehors des messes, fragments de messes, motets latins, chansons polyphoniques françaises et flamandes qui en forment le fond, il comporte bon nombre de madrigaux italiens (Arcadelt, Lassus, R. del Mel, Cl. Lejeune, G. Caimo, Gastoldi, Or. Vecchi, Gesualdo) et anglais (T. Tomkins et T. Vautor).

Sous les auspices du **Service éducatif des Musées royaux du Cinquantenaire**, à Bruxelles, M. E. Closson a organisé, le 26 février 1926, un **Concert de musique belge ancienne** (au programme, oeuvres vocales polyphoniques du XVI^e siècle exécutées par la *Schola Cantorum de Bruxelles*, dirigée par M. E. Van de Velde; airs d'opéras de Bourgeois, Hamal, Grétry et Gossec, interprétés par Mme Boulanger; pièces de clavecin de Loeillet, Fiocco, Raick et Robson exécutées par Mlle Absil; musique de chambre de Loeillet, par Mme H. Closson-Webb, violoniste, M. L. Stoefs, flûtiste, et Mlle Absil, claveciniste).

M. Paul de Maleingreau a organisé dans son studio, à Uccle-Bruxelles, une demi-douzaine de récitals d'orgue (du 21 novembre 1925 au 27 mars 1926), au cours desquels il a exécuté des oeuvres — en majeure partie anciennes — allant de Gir. Cavazzoni et Cabezón à César Franck et L. Vierne.

Aux obsèques du cardinal-archevêque Mercier, la *Maîtrise de St.-Rombaut*, dirigée par M. l'abbé Van Nuffel, a interprété le *Requiem* à 5 voix de Roland de Lassus, une première fois à l'église Ste.-Gudule, à Bruxelles (28 janvier 1916), une seconde fois à l'église St.-Rombaut, à Malines.

A Liège, l'„**A Cappella Liégeois**”, dirigé par M. Lucien Mawet, a donné des concerts au cours desquels les oeuvres anciennes suivantes ont été interprétées: 26 novembre 1925: 4 pièces en trio de Rameau; 21 janvier 1926: *Stabat Mater* de Pergolèse, *Concerto brandebourgeois no. 3*, de J. S. Bach.

IV

COURS ET CONFÉRENCES

A l'**Institut des Hautes Etudes de Belgique**, à Bruxelles (secrétaire général: M. Ch. van den Borren; organisateur des auditions musicales: M. R. Moulart):

1) *Conférences sur le XVIII^e et le XIX^e siècle français*. — 2 novembre 1925: M. G. J. Prod'homme, *Les musiciens austro-allemands en France au XVII^e et au XVIII^e siècle* (oeuvres de

Froberger, Westhoff, Telemann, J. Stamitz, Schobert, Hüllmandel, Pleyel et Edelman, interprétées par MM. Armand Dufour, pianiste, et Henry Desclin, violoniste). — 3 novembre 1925: M. G. J. Prod'homme, *Mozart et Beethoven en France* (oeuvres vocales interprétées par Mlle Lina Pollard, parmi lesquelles un air de *La Prise de Jéricho* pastiché par Kalkbrenner, d'après Mozart). — 2 décembre 1925: M. Marc Pincherle, *L'interprétation des oeuvres anciennes de violon* (oeuvres de Brular, Henry Le Jeune, Corelli, Canavas le Cadet, Mondonville et C. Ph. E. Bach, interprétées par MM. Pincherle et Moulaert). — 11 janvier 1926: M. G. Jean-Aubry, *Le goût de la musique chez les romantiques*. — 13 janvier 1926: M. Henry Prunières, *Stendhal et la musique* (airs de Pergolèse, Cimarosa et Rossini, interprétés par Mlle Lina Pollard).

2) Conférence hors série. — En octobre 1925: M. E. Closson, *La chanson populaire des Iles Hébrides* (exemples interprétés par Mlle Renée de Madre).

Institut de Musicologie, à Bruxelles (Directeur: M. A. Tirabassi). — 23 mai 1925: M. H. Laurent, *La civilisation carolingienne*; 29 octobre 1925: M. H. Laurent, *La musique dans l'oeuvre de Marcel Proust*.

Ecole supérieure de Jeunes Filles, à Bruxelles. — En dehors du cours d'histoire de la musique professé, dans cette école, par M. E. Closson, il a été organisé quatre conférences, avec auditions musicales: 9 décembre 1925: M. G. Systermans, *Brahms*; 23 décembre 1925: M. G. Systermans, *Les musiciens modernes d'Italie*; 20 janvier 1926: M. Vincent d'Indy: *La musique française*; 3 février 1926: le R. P. Hénusse, *César Franck*.

Service éducatif des musées royaux du Cinquantenaire, à Bruxelles. — 29 novembre 1924: M. E. Closson, *Les instruments de musique dans l'art plastique*.

Maison de la Presse, à Bruxelles. — 25 juin 1925 (sous les auspices de l'*Institut pour journalistes*), M. Ph. Mousset: *Grétry, sa vie et son oeuvre* (airs de Pergolèse, Monsigny, Philidor et Grétry, chantés par Mlle Mary Mergan).

V

DIVERS

Congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique, Bruges (2—4 août 1925):

Ce congrès comportait une sous-section musicologique, présidée par M. Paul Bergmans, et dans laquelle les communications suivantes ont été présentées:

MM. Alex. Denéréaz (Lausanne): *De la musique à l'„harmonie des sphères”*. — P. Bergmans (Gand): *L'imprimeur Gérard de Lisa, chantre et maître de chapelle à Trévise (1463—1496)*. — Ch. van den Borren: 1) *Sur Benedictus de Opitiis et deux de ses oeuvres récemment publiées*; 2) *De l'enseignement de l'histoire de la musique dans les universités*. — Dragan Plamenac (Zagreb): *La chanson de l'homme armé et le ms. de la bibliothèque nationale de Naples*. — Dom Rombaut van Doren (Louvain): *Le rôle de l'abbaye de Saint-Gall*. — Dom Joseph Kreps (Louvain): *Aux sources de notre écriture musicale (Xe siècle)*. — Fausto Torrefranca (Rome): *La scenografia dell' opera nel secento*. — Pugh (Strasbourg): *Les orgues de la dynastie des Silbermann en Alsace*. — Fl. van der Mueren (Louvain): *Questions controversées au sujet de l'emploi de l'orgue dans la musique religieuse polyphonique de l'école néerlandaise, à la fin du XVe siècle*. — M. le chanoine Borghezio (Rome), n'ayant pu assister au Congrès, a envoyé au secrétariat une communication sur *Un manoscritto trecentesco di poesie musicali alla Biblioteca Vaticana*.

Théâtre royal de la Monnaie, à Bruxelles. — 6 novembre 1925: création de *La Nuit de Phoebus*, ballet de Mme Maurice Kufferath, musique de M. Camille Kufferath. — 17 décembre 1925: création d'*Un songe de nuit d'été*, opéra féerique en 3 actes, poème de M. Paul Spaak, d'après Shakespeare, musique de M. Victor Vreuls. — 14 janvier 1926: création de *Fierabras* de Schubert, dans l'adaptation française de M. Paul Spaak. — 11 février 1926: 1ère représentation en Belgique de *L'Enfant et les Sortilèges*, de M. Ravel.

En novembre 1926 a été installé l'intéressant **musée** rétrospectif, iconographique et documentaire du théâtre de la Monnaie (Cf. article détaillé de N. L. [Nelson Lekime], dans *L'Eventail* du 8 novembre 1925).

Le 17 janvier 1926, a été inauguré, au théâtre de la Monnaie, le *Mémorial Kufferath-Guidé*, bas-relief du sculpteur Godefroid Devreese unissant l'effigie des deux anciens directeurs de cette scène.

Le 5 septembre 1925, a eu lieu, au Cirque Royal, un festival de musique au profit du *Monument Gevaert* (oeuvres de Gevaert

exécutées par la *Musique du 1er Régiment des Guides*, sous la direction du lieutenant Prévost, et par trois sociétés chorales). Le 1er décembre 1925, concert au profit du même monument, au Conservatoire de Bruxelles, sous la direction de M. Léon Du Bois (oeuvres classiques et oeuvres de Gevaert).

M. Léon Du Bois, directeur du Conservatoire de Bruxelles, et M. Sylvain Dupuis, directeur du Conservatoire de Liège, atteints par la limite d'âge, ont pris leur retraite en octobre 1925. Ils ont été remplacés par MM. Joseph Jongen (Bruxelles) et François Rasse (Liège). M. D. Defauw a été désigné comme chef d'orchestre des Concerts du Conservatoire de Bruxelles.

Les **Concerts Populaires** de Bruxelles ont célébré, le 18 octobre 1925, le soixantième anniversaire de leur fondation par Ad. Samuel (1824—1898). A cette occasion, M. Rühlmann a dirigé un programme d'oeuvres symphoniques qui était la reproduction exacte de celui du concert inaugural de 1865 (Ouvertures d'*Obéron* et de la *Flûte enchantée*, 5e symphonie de Beethoven, *Scherzo du Songe d'une nuit d'été* de Mendelssohn, *Adagio symphonique* d'Etienne Soubre (1813—1871), *Marche indienne* de l'*Africaine*).

Au **Cercle artistique et littéraire** de Bruxelles, première représentation de *La Jeune Fille à la Fenêtre*, de M. Eug. Samuel-Holeman, fils d'Ad. Samuel (16 janvier 1926).

Au **Théâtre Royal d'Anvers**, première représentation en Belgique de *La Passion*, de M. Albert Dupuis (5 novembre 1925). A notre connaissance, cette oeuvre a été créée à Monte-Carlo, en 1915 ou 1916, et redonnée à Calais, en 1925.

Les **Concerts Pro-Arte** continuent leur apostolat en faveur de la musique contemporaine (au programme de ses trois premiers concerts de l'hiver 1925—26, oeuvres de G. Fauré, Alb. Roussel, B. Bartok, Szymanowsky, Casella, Gruenberg, Delage, Milhaud, de Falla, etc.).

M. Léon Guller a consacré l'un de ses **Concerts classiques de musique de chambre** (janvier 1926) à l'école anglaise moderne (Holbrooke, Holst, R. Boughton, Coleridge-Taylor, Spelman).

En août 1925 a eu lieu, à l'abbaye du Mont-César, à Louvain, une **Semaine liturgique**, au cours de laquelle a été interprété, par les choristes de l'abbaye, sous le titre général: *Les Mystères de Jésus*, un cycle complet de mélodies grégoriennes ayant trait à la Noël et à Pâques.

Concours de Rome de 1925. Le 1er prix n'a pas été décerné. M. Antoine van Ulft (né à Liège, le 28 avril 1900) a obtenu le premier second prix; M. De Taeye le deuxième second prix; M. Desprez une mention honorable (sujet de la cantate: *La Belle au bois dormant*, poème de M. Victor Kinon).

M. Marcel Houdret, a ouvert, à Bruxelles, une **Ecole Normale de Musique** (concert inaugural, le 21 novembre 1925).

CH. VAN DEN BORREN

28 février 1926

FRANCE

Comme les années précédentes, nous grouperons ci-après les diverses manifestations relatives à la musicologie, qui se sont produites en France, — presque exclusivement à Paris, — au cours de l'année 1925. Leur simple énumération indique leur importance; aussi croyons-nous inutile d'y ajouter aucun commentaire, qui ne pourrait guère que répéter ce que nous avons dit il y a un an.

Nous avons, comme précédemment, divisé notre travail de la façon suivante:

I. BIBLIOGRAPHIE:

1. *Ouvrages relatifs à la musicologie* ;

2. *Périodiques* :

a) Périodiques musicaux;

b) Périodiques non musicaux (revues et journaux).

3. *Editions et rééditions d'œuvres anciennes.*

II. COURS, CONFÉRENCES, CONCERTS, etc.

III. THÉÂTRE.

IV. NÉCROLOGIE.

V. DIVERS.

I. BIBLIOGRAPHIE

1. *Ouvrages relatifs à la Musicologie*

Actes du Congrès d'histoire de l'art, organisé par la Société d'histoire de l'art français (Paris, 26 septembre–5 octobre 1921). Paris, Presses universitaires, 1924. Les communications relatives à la musique ont pour auteurs: MM. Barclay-Squire (iconographie), Marc Pincherle (luth, harpe), Alberto Gentili (histoire de la théorie musicale), Félix Raugel (textes liturgiques du moyen-âge), Gastoué (primitifs de la musique polyphonique française,

du XIII^e au XV^e siècle), Luigi Bonelli, Bernouilli, Pedrell et L. Torri (sur Brudieu), Van den Borren (motets d'Orlando de Lassus), Luiz de Freitas de Branco (musique portugaise du XVI^e et du XVII^e siècles), Karl Nef (la Suite), Felice Boghen (Pasquini), P. Brunold (d'Andrieu), H. Prunières (Lorenzani), Klemetti (musique finlandaise), Mlle Logotyeti (la chanson populaire grecque), Burlingham Hill (la musique contemporaine aux Etats-Unis).

Fernand Baldensperger, *Sensibilité musicale et romantique* (même édit., 1925).

Louis Barthou, *la vie amoureuse de R. Wagner* (Flammarion, 1925).

Bibliothèque et Musée de l'Opéra, *Souvenir de la 3^e Exposition temporaire : Dessins de décorations, d'habits de théâtre des XVI^e et XVIII^e siècles*. Catalogue illustré (s. l., 1925).

Camille Bellaigue, *Paroles et musique* (Perrin, 1925). (Recueil d'études musicales, articles, conférences, sur le compositeur wallon Hamal, Mgr. Gay, l'ami de Gounod, etc.).

Charles Bouvet, *l'Opéra*, avec catalogue sommaire du musée (Morancé, 1924).

P. Brunold, *Traité des signes et agréments employés par les clavicinistes français des XVII^e et XVIII^e siècles* (Lyon, Janin, 1925).

Cinquante ans de musique française, de 1874 à 1925. (Librairie France, 1925). Tome I^{er}: L'Opéra, par L. Laloy, l'Opéra-Comique, par H. Malherbe, l'Opérette, par Brindejont-Offenbach, la Musique symphonique, par E. Vuillermoz.

Pierre Champion, *Ronsard et son temps* (Champion, 1925).

André Cœuroy, *Weber* (Alcan, 1925).

Dufour et P. Paul Plan, *Correspondance de Jean-Jacques Rousseau*, tome III (A. Colin, 1925).

— *Recherches bibliographiques sur les œuvres imprimées de J.-J. Rousseau* (Giraud-Badin 1925).

Jacques Durand, *Souvenirs d'un éditeur de musique*, 2^e série (Durand, 1925).

Edouard Ganche, *Dans le souvenir de Frédéric Chopin* : le génie de F. C. et la Pologne; les œuvres héroïques et nationales; le square d'Orléans; la dernière élève de Chopin; la 26^e Prélude; Jane Stirling et sa correspondance; F. C. à Nohant; Comment F. C. est aimé; Au tombeau de C.; l'invention harmonique de C. et sa tech-

nique du piano; les manuscrits et les œuvres posthumes. Bibliographie (Edit. du *Marcure de France*, 1925). Illustré.

Théodore Gérold, *Bach* (Laurens, 1925). Illustré.

E. Genest, *l'Opéra-comique connu et inconnu* (Fischbacher, 1925). Illustré.

H. Grosperrière, *Quelques mots sur les vieilles chansons populaires du Jura*, préface de J. Tiersot(?), 1925).

Dom Jeannin, *Méodies liturgiques syriennes et chaldéennes*. I. Introduction musicale (Leroux, 1925).

Dr. V. Leblond, *les associations de musiciens à Beauvais au XVI^e siècle* (Beauvais, 1925).

Lavignac et L. de la Laurencie, *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*, tome VI. Compléments aux cinq volumes précédents: par William Ritter, Raymond Kœchlin, Guido Gatti, Boris de Schœlzer, André Schaeffner, Pierre de Bréville. — I. Tendances de la musique, Technique générale; II. Technique, Esthétique, Pédagogie, par Rougnon, P. Chevalier, Gariel, Kœchlin.

Maxime Leroy *Les premiers amis parisiens de R. Wagner* (Albin Michel, 1925). Illustré.

J. de Marliave, *les Quatuors de Beethoven*, ouvrage posthume publié par M. Jean Escarra. Préf. de G. Fauré (Alcan 1925).

Léon Melchissédec, *le Chant, la déclamation lyrique et l'émission de la voix* (Nelson, 1925).

René Dumesnil, *le monde des musiciens* (Grès, 1924).

Denis Parent, *les instruments de musique au XIV^e siècle*, position de thèse à l'Ecole des Chartes (A. Picard, 1925).

Constantin Photiadès, *Ronsard et son luth* (Plon, 1925).

André Pirro, *les Clavecinistes* (Laurens, 1924). Illustré.

Robert Pitran, *la vie intérieure de R. Schumann* (id., 1925). Illustré.

Guy de Pourtalès, *la vie de Franz Liszt* (Gallimard, 1925). Illustré.

J. - G. Prod'homme, *l'Opéra (1669-1925)*: Historique, salles occupées par l'Opéra depuis son origine, dénominations officielles, directions, répertoire, principaux artistes, bibliographie, description du Nouvel Opéra (1875) (Delagrave, 1925).

— W. A. Mozart, *sa vie et ses œuvres (1756-1791)*, traduction-adaptation d'après la 2^e édition de l'ouvrage de M. Arthur Schurrit (Delagrave, 1925).

Félix Raugel, *Recherches sur quelques maîtres de l'ancienne facture d'orgues française* (Hérelle, Fortemps et comp., 1925).

— *Les grandes orgues et les organistes de la basilique de Saint-Quentin* (Argenteuil, 1925).

G. Servièrès, *Lalo* (Alcan, 1925).

Julien Tiersot, *la Damnation de Faust de Berlioz* (Paris, Mel-lottée, 1925).

Richard Wagner, *Œuvres en prose*, tome XIII et dernier, traduit par J.-G. Prod'homme, suivi d'une table générale et d'un index des 13 volumes (Delagrave, 1925).

Marguerite de Gutchenaere, *le Piano, son origine, son histoire et sa facture* (Edit. Cultura, Gand et Paris, 1925). Illustré.

Am. Gastoué, *Le Cantique populaire en France* (Lyon, Janin, 1925).

J. Lallemand, *la Dynamique des instruments à archet* (Eschign 1925).

G. Servièrès, *Les débuts de Massenet à l'Opéra* (Turin, Bocca, 1925) (sur *le Roi de Lahore*).

Jean d'Udine, *Qu'est-ce que la musique ?* (Laurens, 1925).

Henri Woollett, *Histoire de la musique*, tome IV et dernier (Eschig, 1925). Illustré.

Annuaire des Artistes (Risacher, 1925).

2. Périodiques

a) Périodiques musicaux

Cæcilia (Strasbourg)

Juin: *Une solennité à la cathédrale de Strasbourg* (Cf. plus loin, Cours, conférences, concerts historiques).

Le Courrier musical

1er—15 janvier: Ch. Tenroc, *L'Opéra [de Paris] pendant la guerre*.

1er—15 février: H. Gauthier-Villars, A. Dandelot, *Autour de Gounod*.

1er mars: Ch. Tenroc, *Les cinquante ans de Carmen*.

15 avril: Jehan d'Ivray, *Félicien David et les Saint-Simoniens*.

Le Guide du Concert

2 et 9 janvier: J.-G. Prod'homme, *le cinquantenaire du Nouvel Opéra* (suite et fin; illustré).

30 janvier—20 mars: Ch. Lavin, *la musique en Amérique latine* (préhistoire, folk-lore, etc.).

27 mars: J. Poueigh, *Une vieille pendule à musique* (à Versailles).

3 avril: Alexandre Cellier, *les Orgues de Paris*.

8, 15 et 22 mai: Jean Baudry, *la musique catalane*.

29 mai: Jean Baudry, *Notes sur la musique polonaise*.

L'Orgue et les Organistes

15 janvier: Jean Huré, *Technique de l'orgue*.

15 avril: J. Deroux, *le Miserere de Lalande*.

Musique et Instruments

25 décembre 1924: H. Senne, *les tuyaux d'orgue. Le vernis gras de Lutherie*. — L. Bargerou, *la Vielle*.

Le Ménestrel

16—23 janvier: Marcel Belvianes, *les cris de Paris, leurs rapports avec le musique*.

30 janvier—6 février: Ch. M. Widor, *Théodore Dubois*.

23 février: H. de Curzon, *le Centenaire de Gaveaux* (5 février 1925).

24 avril—1er mai: Léon Quenehen, *la véritable „première” du Mariage de Figaro* (de Beaumarchais).

22 mai: H. de Curzon, *Antonio Salieri (à propos du centenaire de sa mort)*.

19—26 juin: J.-G. Prod'homme, *Così fan tutte et ses transformations depuis 1790*.

5 juin: Ed. Schneider, *Musiques du Tyrol*.

24—31 juillet: J. Tiersot, *les motets de Josquin Des Prés*.

7 août: Patrik Vretblad, *La musique française à Stockholm aux siècles précédents*.

25 septembre—6 octobre: J. Tiersot, *Bizet et la musique espagnole*.

20—27 novembre: J. Tiersot, *Couperin compositeur de musique religieuse*.

4 décembre: René Brancour, *A propos du centenaire de la Dame blanche*.

11—19 décembre: J.-G. Prod'homme, *Un musicien napolitain à la cour de Louis XVI: Gasparo Sacchini*.

Le Monde musicall

Janvier: M. Pincherle, *le Cinquantenaire de l'Opéra* (suivi de documents: œuvres exécutées, directions, etc. Suite et fin en mars). — Jeanne Thieffry, Robert Schumann.

Février: M. Pincherle, *Les violonistes tchéco-slovaques*.

Mars: Laurent Ceillier, *La sensibilité schumannienne et la technique musicale de Schumann*.

Avril: Jeanne Thieffry, *Franz Schubert*. — J. Bosch van 's Gravemoer, *L'œuvre de Marie Jaell*.

Mai: H. Woollett, *César Franck* (fin dans le numéro de juin). — Marquis J.-B. de Rangoni, *Essai sur le goût de la musique, avec le caractère des trois célèbres joueurs de violon, Messieurs Nardini Lolli, et Pugnani* (1790).

Juillet—août: J. Thieffry, *Visages dans le pénombre: Fr. Liszt*.

Septembre: Jaques Dalcroze, *le Piano et la musicalité de l'enfant*. — A. Tessier, *les pièces de clavecin de Fr. Couperin*. — M. Pincherle, *les instruments à archet: la méthode de violon de J.-B. Viotti; les Monuments de la musique française* (à propos de la publication de M. Expert).

Octobre: J. Thieffry, *Chopin*. — Couperin, *l'Art de toucher le clavecin* (réédition; continuée dans les numéros suivants).

La Revue musicale

Janvier: *Lully et l'Opéra français* (numéro spécial): H. Prunières, *l'Académie de musique et de danse*. — L. de la Laurencie, *l'Opéra français au XVII^e siècle*. — André Levinson, *les danseurs de Lully*. — A. Tessier, *Bérain créateur du pays d'opéra*. — X. de Courville, *Quinault poète d'opéra*. — Nodot, *le Triomphe de Lully aux Champs-Élysées* (inédit 1687. Cf., dans le n^o. de mars,

la communication d'Esau bibliophile, attribuant cet ouvrage à Racine). — Lecerf de la Viéville, *Viede Lully* (réimpression, 1705). Portraits.

Février: A. Tessier, *Les répétitions du Triomphe de l'Amour à Saint-Germain-en-Laye* (1681). — L. Laloy, *La musique et les philosophes chinois*. — B. Marchal, *Giulio Caccini* (cf. la fin de cette étude dans le numéro du 1er août). — Raymond Petit, *l'identité du langage sonore et de la pensée*. — X. de Courville, *Sur un intermède de Molière* (du *Malade imaginaire*). — Notices: H. Prunières, *le Triomphe de l'Amour à l'Opéra*; A. Tessier, *un tableau de François Puget; le portrait de Ch. Mouton* (par Fr. de Troy père; ces deux toiles sont au Louvre); Victor Belaïev, *le texte authentique de Boris Godounow*. — *Hommage au chanoine Rousselot* (professeur de phonétique expérimentale au Collège de France depuis 1922; discours du prof. Croiset, administrateur du Collège, à ses obsèques, 18 décembre 1924).

Mars: F. Raugel, *Peintures murales de musique liturgique découvertes dans la basilique de Saint-Quentin*. — M. Pincherle, *le peintre-violoniste ou les aventures de l'abbé Robineau* — Charles Lavin, *la musique des Araucans*. — André Georges, *les Bouffons et leurs imitateurs français*. — H. Prunières, *Un portrait de Lully par Mignard* (à Chantilly), *le buste de Lully par Coysevox* (à l'église des Petits-Pères, à Paris). — G. Servières, *Comment Faust faillit être joué à l'Opéra en 1859*.

Avril: Numéro consacré à *M. Maurice Ravel*, avec bibliographie de son œuvre.

Mai: Rudolf Schade, *Propos inédits de Gœthe sur la musique*. — A. Tessier, *Les pièces de clavecin de Couperin*. — L. Laloy, *Marie Jaëll*. — R. et M. d'Harcourt, *Chants populaires du Pérou*.

Juin: G. de Saint-Foix, *Les premiers pianistes parisiens: Jean-Louis Adam (1798—1848)*. — *Lettres inédites de Ch. Lecocq à C. Saint-Saëns* (suite; cf. les numéros de février, août 1924 et octobre 1925). — A. Cœuroy, *les formes actuelles de la musique religieuse*.

Juillet: L. de la Laurencie, *A propos de Robineau* (cf. le numéro de mars). — Martial Douel, *Un amour de Beethoven: Adélaïde* (sur Magdalena Willmann).

Août: G. de Saint-Foix, *Les premiers pianistes parisiens: les frères Jadin*. — Robert Marchal, *Giulio Caccini* (cf. le numéro

de février). — A. Cœuroy, *Louis Veuillot critique musical*.

Octobre: A. Tessier, *Sisyphes et la Musicologie*. — H. Prunières, *Un portrait inconnu* (ce portrait n'a rien de commun, à notre avis, avec Mozart). — Van den Borren, *Les Madrigaux de Jean Brudieu*. — *Nouvelles lettres inédites de Lecocq à Saint-Saëns*. — M.^{me} Pincherle, *Dernière gerbe* (citations de poèmes français sur la musique). — Vulpesco, *la Chanson populaire roumaine*.

Novembre: Alfred Cortot, *L'œuvre pianistique de César Franck*. — L. de Flagny, *Notes sur Antoine Reicha*. — G. de Saint-Foix, *Les premiers pianistes parisiens : les six sonates de Méhul*. — Maurice Touzé, *Sur les modes musulmans*. — Notices: Oswald Wandehle, *Le Centenaire de Johann Strauss*. — *Le centenaire musical de Lacépède* (mort à Epinay-sur-Seine, le 5 octobre 1925).

Décembre: Numéro consacré à Ernest Chausson: Articles de Ch. Du Bos, G. Samazeuilh, J. Gaillard. Correspondance avec Cl. Debussy. Lettres à Ysaye, d'Indy, Mme de Rayssac, etc. Lettres de H. Duparc. Catalogue des œuvres. Portraits. Supplément musical: *le Chevalier Malheur*.

Revue de Musicologie

Février: André Pirro, *Notes sur un claveciniste alsacien* (le P. Coelestin Harst, et son *Recueil de différentes pièces de clavecin*, 1745). — P. M. Masson, *Jacques Mauduit et les hymnes latins de Laurence Strozzi* (étude terminée dans le numéro suivant). — Mario Versepuy, *Essai psychologique du sentiment affectif musical*. — Notices: *Un portrait inconnu de Lully par Mignard* (retrouvé par M. Prunières au Musée Condé à Chantilly). — A. Tessier, *le portrait de Charles Mouton acquis par le Musée du Louvre* (Ces deux portraits ont été identifiés d'après des gravures de l'époque). — L. de la Laurencie, *Sur la trompe de chasse*. — *A propos d'un autographe supposé de Hændel*. — J. T., *Un projet musicologique de Mozart; Ronsard et son temps*. — H. Bédarida, *Chansons de mai en Italie*.

Mai: Th. Gérold, *Les premiers recueils de mélodies religieuses protestants à Strasbourg*. — Henri Bédarida, *Jacques-Simon Mangot à Parme* (Cf. l'art. de Léon Vallas dans le numéro d'août 1924, sur Mangot, beau-frère de Rameau). — Notices: *une lettre inédite de Cherubini au secrétaire général du Théâtre-Italien* (13 octobre 1793).

Août: A. Pirro, *Une requête des joueurs de violon de Bitché*. — Ch. van den Borren, *Un portrait inédit de Gluck par Duplessis*. — W. Hutschenruyter, *Trente ans de musique en Hollande* (1820—1850). — Ch. Bouvet, *Une lettre d'Armand-Louis Couperin*. — Paul Brunold, *Une romance de Couperin l'aîné, organiste du roi* (avec musique). — Notices: J.-G. P., *la Chambre philharmonique* (Paris, 1798—99).

Novembre: Th. Reinach, *Les doléances d'un professeur de musique il y a 2000 ans* (d'après le papyrus no. 296 du British Museum). — Maurice Cauchie, *l'Hodecaton, recueil de musique instrumentale* (imprimé par Petrucci, en mai 1501). — J.-G. Prod'homme, *Guillaume Morlaye, éditeur d'Albert de Rippe, luthiste et bourgeois de Paris* (d'après des actes notariés du XVI^e siècle). — A. Tessier, *Deux lettres du prince Antoine I^{er} de Monaco à Fr. Couperin*. — G. de Saint-Foix, *la fin d'une controverse* (sur le Concerto en mi bémol de Mozart; cf. le Bulletin de la Société de musicologie, 2^e année, no. 1). — Notices: *Iconographie musicale* (à propos de l'exposition du Paysage français).

Revue Pleyel

Janvier: J.-G. Prod'homme, *Rosalie Levasseur, interprète de Gluck* (voir décembre 1924 et les numéros suivants, février à avril); *A propos du cinquantième du „Nouvel Opéra”*.

Février: J.-L. Vaudoyer, *Delacroix et Chopin*.

Avril: *Lettre inédite de Pauline Viardot à Julius Rietz* (18 juillet 1859).

Mai: J.-G. Prod'homme, *Napoléon et la musique* (fin en juin). — Henriot, *Wagner et la caricature: la première du Tannhäuser* (à Paris). — Lucien Chevaillier, *Ignace Pleyel, F.-X. Richter et Joseph Haydn*, (fin dans le numéro de juillet).

Juillet: J.-G. Prod'homme, *De la Dame blanche à Carmen* (lettres de Boieldieu et de son fils Adrien). —

Août: Joseph Mainzer, *Salzbourg, la sœur de Mozart, les manuscrits*.

The Chesterian (Londres)

Juillet: P. Landormy, *Vincent d'Indy*.

Music and Letter (*Londres*)

Avril: L. Fleury, *Music for two flutes without bass*.

Musical Quarterly (*New-York*)

Janvier: J. Tiersot, *Edouard Lalo*.

Juillet: J.-G. Prod'homme, *Thoughts on music and musicians (from Authors old and modern)*.

Octobre: H. Prunières, *Lully and the Académie de musique et de danse*.

Il Pianoforte (*Torino*)

Décembre: J. Tiersot, *Couperin*.

Rivista musicale italiana

Septembre: J. Tiersot, *Pour le centenaire de Palestrina: les répons de la semaine sainte*.

b) Périodiques non musicaux

Beaux-Arts

Artur Hoérée, *l'évolution de l'opérette*.

Le Correspondent

1er mai: L. de la Laurencie, *Les femmes et le luth en France aux XVIe et XVIIe siècles*.

La Grande Revue

Septembre: A. Cœuroy, *Gérard de Nerval musicien*.

Larousse menseul

Février: A. Cœuroy, *G. Fauré*.

Mars: A. Cœuroy, *Puccini*.

Décembre: *Mozart*.

Revue des Etudes hongroises et finno-ougriennes

6 octobre: *Lettres de musiciens hongrois.*

Mercure de France

1er janvier: J. G. Prod'homme, *Le cinquantenaire du „Nouvel Opéra” (1875-1925).*

1er juin: Claude Laforêt, *Cinquante ans après la mort de Bizet.* — Léon Deffoux, *Les origines du Gobinisme et Allemagne, d'après les lettres de R. Wagner et de Mme Cosima Wagner.*

15 mars: C. Pitolet, *Le premier opéra de Wagner: Das Liebesverbot.* — J. Marnold, *Le Tombeau d'Aristoxène par M. le prof. Urbain, de l'Académie des Sciences.*

L'Œuvre, revue trimestrielle des Arts du théâtre

A. Tessier, *Les décors du Triomphe de l'Amour et de Giselle.* — G. Lacour-Gayet, *L'impératrice Eugénie et l'Opéra.* — Franz Jourdain, *Charles Garnier et son œuvre.* — A. Cœuroy, *L'heur et le malheur de la musique d'opéra.*

Revue bleue

Septembre-octobre: Henri Lichtenberger, *Hans de Bülow; Lettres de Wagner à H. de Bülow,* traduites par Knopff.

Revue de Paris

15 février: Constantin Photiadès, *Ronsard et la musique.*

Revue française

21 juin: P. Landormy, *Bizet prix de Rome.* — Ch. Pigot, *Bizet anecdotique.* — A. Georges, *Bizet et son destin.* — *Bizet jugé par Saint-Saëns.*

Revue juive

Juin: B. de Schœlzer, *La musique juive.*

Revue universelle

1er janvier: A. Cœuroy, *Lully et Rameau*.

1er février: R. Mary, *Ronsard et la musique du XVIe siècle*.

1er mars: A. Cœuroy, *Chansons de Ronsard*.

L'Eclair

28, 29 août et 10 sept.: *Louis II et Wagner*.

Le Figaro

Supplément du 14 février: J. Tiersot, *Lettres inédites de Berlioz*.

Le Gaulois

4 février: Camille Bellaigue, *d'Annunzio et Wagner*.

Le Temps

30 juin: *Des lettres de Wagner à Judith Gautier*.

Revue de Bourgogne (Dijon).

Décembre 1924: *Fragments d'un ouvrage inédit de Jean-Philippe Rameau*.

3. Editions et rééditions

J. S. Bach, *Sonates I, II, III*, pour piano et flûte.

Charles Baton (1750), *Deux Suites* pour viole ou musette et basse-continue, transcrites, pour clavier seul, par Brunold.

F. Benda, *Scherzando*; *Sonate* no. 31, pour piano et violon, par E. Chaumont.

Pierre Certon, *Messes*, par H. Expert. Collection des „Monuments de la Musique française au XVIe siècle”, tome II (Senart, 1925).

Chambonnières (Champion de), *Œuvres complètes*, publiées par

Paul Brunold et André Tessier (avec préface, notes critiques, facsimilés) (Sénart, 1925).

Clérambault, *7e Sonate en mi mineur*, pour deux violons et piano, avec violoncelle non obligé, par J. Peyrot et J. Rebufat (ibid. 1925).

Michel Corrette, *Les Amusements du Parnasse: la Tourière, les Pantins, la Confession*, Menuet en ut majeur, le Menuet de San Martini, Marche des francs-maçons; par Brunold (ibid.).

Fr. Couperin, *Pièces de viole* (1re Suite), par Bouvet (Durand).

Joseph Debroux, *l'Ecole du violon au XVIIe et au XVIIIe siècles*; réalisation de la basse chiffrée par H. Dallier, J. Jongen et E. Wagner (Lemoine, 1925).

Dalayrac, *la Jeune prude ou les Femmes entre elles*, récit et air de Lucrèce, par H. Expert (Sénart). — *Sargines ou l'élève de l'Amour*, airs de Sophie et de Sargines, par le même (ibid.).

Mlles E. Droz et G. Thibault, *Poètes et musiciens du XVe siècle*, (Œuvres de Binchois, Heyne, Loyset Compère, Gilles Museaux, etc.). avec 14 planches hors-texte. „Documents artistiques du XVe siècle", tome I (Droz, 1924).

Gluck, *L'Ivrogne corrigé*, par V. d'Indy (Legoux, 1925).

Haendel, *Concerto en si mineur*, pour alto et orchestre, par H. Casadesus (Eschig.).

Leclair l'aîné, *Six Sonates* pour deux violons sans basse, livre II, par Marc Pincherle.

Lully, *Airs*, transcription et réalisation de la basse chiffrée, par Germaine Taillefer (Heugel).

Méhul, *Euphrosine ou le Tyran corrigé*, ariette d'Alibour, par H. Expert (Sénart).

J. Morpain, *Cinquante Chansons populaires des Charentes et du Poitou*, chant et piano, 2 vol. (Heugel, 1925).

H. Purcell, *le Roi Arthur*, deux chœurs, *Bergers et Bergères*, la scène du Froid; *Gloire à Sainte-Cécile*; Mélodies; traduction française et préface par H. Dupré (ibid.).

Mme Yvonne Rockseth, *Deux livres d'orgue* de Pierre Attaignant, 1531 (*Messes et Magnificats*). Publications de la Société française de Musicologie, tome I (Droz, 1925).

Didier Le Blanc, *Airs de plusieurs musiciens, réduits à quatre parties*, publiés par H. Expert (Sénart, 1925).

Marc-Antoine Charpentier, *Polichinelle*, premier intermède du

Malade imaginaire, de Molière, musique reconstituée et complétée par J. Tiersot (le Ménestrel, 1925).

II. COURS, CONFÉRENCES, CONCERTS, ETC.

Comme les années précédentes, les cours universitaires relatifs à l'histoire de la musique, se réduisent à ceux professés par M. A. Pirro, à la Sorbonne, et par M. Th. Gérold, à Strasbourg. M. Pirro a pris pour sujets de ses deux cours : *la Musique de clavier en Italie au commencement du XVIIe siècle*, et *la Musique du XVe siècle*.

A l'Université de Strasbourg (Faculté des Lettres), M. Th. Gérold a fait des cours sur *la Musique française aux XIVe et XVe siècles*, et sur *l'œuvre de Berlioz*, plus un cours public sur *la Chanson française au XVe siècles*.

A la faculté de théologie protestante, il a traité de *la Musique protestante en Alsace aux XVIe et XVIIe siècles*.

A l'Institut française de Naples (fondation de l'Université de Grenoble), M. P. M. Masson a fait un cours sur *la Musique dramatique du XVIIe siècle: Lully*.

Parmi les Conférences, assez nombreuses, mais qui n'ont généralement qu'un médiocre intérêt musicologique, nous citerons celles qui ont inauguré, à la salle Comœdia, une *Histoire du Lied à travers toutes les musiques*: le 25 novembre, M. H. Prunières a parlé de *la musique vocale de chambre des XVIIe et XVIIIe siècles* et M. Pincherle de *la Chanson française aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles*. La série sera continuée par M. Th. Gerold (*Schubert*) etc.

A la Société de Musicologie, un certain nombre de communications, parfois accompagnées d'audition, ont été faites par des membres français ou étrangers. Nous citerons ici celles qui n'ont pas été imprimées dans la *Revue* (voir ci-dessus, Périodiques, a).

11 février: M. J. Tiersot: *les livres de Petrucci à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris*; F. Raugel, *Documents inédits sur quelques organistes français du XVIe siècle*; J. G. Prod'homme, *les portraits français de Gluck* (Duplessis, Greuze, Houdon, etc.).

20 mars: M. Pincherle, *Une aventure de J. P. Guignon [roi des violons]*.

14 mai: M. G. de Saint-Foix, *Les premiers quatuors de Sammartini* (pour flûte et cordes, avec audition par MM. Blanquart, N. Lejeune, Piccoli et Stricke).

22 juin: M. Harasti, *L'onomatopée et la sémantique dans la question du Cymbalum-tympanon*. — M. José Subira: *La musique de chambre espagnole et française au XVIIIe siècle*. — M. E. Borrel, *Observations sur les coups d'archet dans les œuvres de J. S. Bach*.

Le 6 avril, la Société de l'Histoire de l'art français a consacré une séance à la musique française. M. Paul Brunold fit une communication sur le clavicorde; M. André Tessier, sur la gamme de Marin Marais, et M. H. Prunières, sur la musique dans la vie parisienne au XVIe siècle.

Les concerts, symphoniques ou de musique de chambre, peuvent donner lieu aux mêmes constatations qui ont été faites l'an dernier. Dans les uns comme dans les autres, les œuvres anciennes sont en général en minorité et choisies comme au hasard par les exécutants qui n'en font pas spécialement l'objet de leurs préoccupations. Il est à remarquer cependant que la variété en est plus grande à mesure que les éditions se multiplient. Il en est de nos jours comme à d'autres époques: l'édition crée ou suscite l'audition, et il suffit que telle ou telle œuvre, naguère ignorée, ait été reprise par un artiste en renom pour qu'aussitôt elle apparaisse sur les programmes. Ce résultat ne peut donc qu'encourager les éditeurs à rechercher les œuvres anciennes. Il sera surtout question ici des auditions ayant un caractère vraiment intéressant pour la musicologie; elles se présentent d'ailleurs en assez grand nombre au cours de l'année 1925.

Voici d'abord (8 et 12 janvier), deux auditions du deuxième acte de l'*Orfeo* de de Monteverdi, sous la direction de M. Siohan, avec Mme Croiza, la Chorale franciscaine et l'Art choral. Des fragments importants du même opéra sont repris (12 mai) avec Mme Nina Falk et le Chœur mixte de Paris, sous la direction de M. de Ranse, qui exécute à la même séance le *Requiem* de Mozart. Ce même Chœur consacre une soirée (9 janvier) à Palestrina, Lassus, Rameau, Mozart, Monteverdi. Le lendemain, la Madrigal-Ver-eeniging, sous la direction de M. Sem Dresden, fait entendre des œuvres de maîtres du XVIe siècle. La Schola Cantorum (20 janvier), donne une audition de la *Cantate pour les élections de Leipzig* (Bach) et un fragment (no. 13, pour ténor et chœurs) du *Roi*

Arthur (Purcell). Le 8 avril, M. d'Indy dirige la *Grande Messe en si mineur* (Bach), également par la Schola. Le même ouvrage est exécuté (20 février et 20 mars) par la Société Bach, sous la direction de M. G. Bret, à l'église de l'Etoile. Les Amis des cathédrales, dirigés par M. Letocart (17 mars), exécutent le *Miserere* de Lande et l'*In convertendo* de Rameau. Les Chanteurs de Saint-Gervais, dirigés par M. le Flem, les Chanteurs de la Sainte-Chapelle, par M. l'abbé Delépine, paraissent à la salle Gaveau (26 novembre, 24 décembre), dans des chœurs des maîtres de la Renaissance.

Le Chœur mixte Marc de Ranse exécute (30 novembre), la *Jephthé* de Carissimi.

Dans les grands Concerts symphoniques, notons: chez Colonne, l'audition du „Quatuor vocal français”, qui exécute des œuvres de Costeley, Passereau, Lassus (28 février), l'exécution par M. Claude Lévy (11 octobre), du Concerto de violon en *la*, et celle de la *Plaisanterie musicale*, de Mozart (29 mars). De Mozart encore, les Concerts Lamoureux exécutent l'air *Ch'io mi* (K. 505), chanté par Mme Frozier-Marot, et la curieuse Cantate *Die ihr des Unermesslichen*, K. 619 (28 novembre), chantée par Mme Montjovet. Aux Concerts Padeloup (13 décembre), Mme Landowska joue, au clavecin et au piano, trois Concertos de Haendel (*si bémol*), Haydn (*ré majeur*) et Mozart (*Concerto du couronnement*). Dans les concerts donnés à l'Opéra, M. Koussevitzky fait, à côté des œuvres ultra-modernes, une place à celles des anciens.

L'Association symphonique, dirigée par M. J. Pillois, a exécuté les *Petits Riens* de Mozart (3 avril),

Les Sociétés „Violes et Clavecins”, des Instruments anciens, donnent chaque année d'intéressantes séances: la première a fait entendre (17 janvier) des *Dançeries* de Claude Gervaise, une *Suite* de Marais, des *Variations* pour viole d'amour (Stamitz) par M. E. Macon; la Société des instruments anciens de M. H. Casadesus a exécuté, avec la fantaisie qu'on lui connaît, des pages de Galeazzi, Borghi, Cimarosa, Nicolet(?) et Lesueur(?) (23 octobre); le Quatuor de harpes de Mme Casadesus a révélé un *Divertissement* de Mozart(!?).

Parmi les innombrables concerts et récitals de musique de chambre, on trouve assez fréquemment d'intéressantes reconstitutions d'œuvres oubliées ou négligées, et qui ne sont pas simple-

ment mises, comme il arrive journellement, en tête d'un programme, pour servir, en quelque sorte de „lever de rideau" et permettre aux retardataires d'arriver. MM. Piltain et Pollain, donnent, en une seule séance (22 janvier), trois Sonates de violoncelle et piano, et une *Suite anglaise en sol mineur*, pour piano, puis une *Suite en ré majeur* pour violoncelle, de Bach. Une séance de la „Rénovation" (5 février), inscrit au programme une *Sonate à trois* de Lœillet. Le lendemain, M. Emile Bernard exécute des Pièces de clavecin de Rameau. Le 7, la Société Griset-de Saint-Bris exécute la première partie et autres fragments d'*Israel en Egypte* (Haendel); le 13, Mme Maria Maurizi consacre un concert au même maître. Le 21, M. de Maratray organise une séance de Musique gaëlique. M. Albert Doyen fait revivre, aux „Fêtes du peuple" (7 mars), une cantate de Rameau: *Aquilon et Orythie*. Le 10, M. Paulet chante à son concert, la cantate d'*Orphée*, de Clérambault. Dans la crypte de l'église de l'avenue Malakoff (26 avril) on entend un *Concert de violes* de Ferrabosco (1610), un *Diversissement* pour pardessus de viole de Boismortier, le *Combat naval*, pour clavecin, de Michel Corrette, un *Prélude* de Boismortier pour flûte à bec et clavecin; des pièces de harpe du XVIIe siècle; un *Trumpett Tune* de Dioclétien, pour trompette ancienne et chant (Purcell).

Au cours d'un concert donné au théâtre de l'Exposition des arts décoratifs, par l'Ecole normale de musique, avec Mme Landowska, MM. Cortot et Lazare Lévy, on applaudit le 4e *Concerto en ut mineur* de Ph.-E. Bach, la *Sonate en ré majeur* pour deux pianos de Mozart, et le *Concerto en ré mineur*, pour trois clavecin et orchestre, de J.-S. Bach.

Le 3 décembre, M. et Mme Fleury, avec M. Baudouin, exécutent, à leur concert annuel, une *Sonate en sol majeur* pour deux flûtes et clavecin, de Bach. Le lendemain, le violoncelliste Eisenberg donne une *Sonate* de Locatelli, un *Concerto* de Boccherini, la *Suite en ré majeur* de Bach, un *Scherzo* de Dittersdorf. Le 12, Mme Ritter-Ciampi et M. Reynaldo Hahn organisent un Festival Mozart à la salle Gaveau. L'une des manifestations les plus intéressantes de la fin de l'année est le concert de M. E. Borrel, violoniste, dont le programme est composé exclusivement d'œuvres anciennes: *Concertos en ré majeur* (Tartini), *il Favorito* (Vivaldi), *Cantate E bello l'ardire* (Carissimi), chantée par Mme Raunay;

premières auditions de Dauvergne, la Ferté, Labbé, Quentin le Jeune; *Tambourins* de Louis Guignon, Leclair, Aubert; Sonate en *la mineur*, op. 7, de Locatelli.

Les manifestations musicales dans les églises sont assez nombreuses: le 19 janvier, sur l'orgue restauré de Saint-Gervais (qui fut tenu pendant plus d'un siècle par les Couperin), M. G. Bonnet donne une audition historique. Le 30, M. Panel consacre un récital à Bach (salle de la Scola). A l'église de l'Etoile, l'organiste A. Cellier, à l'église des Ternes, l'organiste Jacob interprètent fréquemment des Pièces des anciens maîtres; de même M. Raugel à Saint-Eustache. A l'occasion des grandes fêtes, Noël, Pâques, nombreuses sont les maîtrises qui recherchent les anciennes Messes et Motets des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles.

En province, deux manifestations intéressantes ont eu lieu: le 17 mai, à la cathédrale de Strasbourg, a été exécuté le *Canticum eucharisticum* de Sébastien de Brossard (1697); au Petit-Andely (Eure), au profit de la réparation des orgues, qui datent du XVII^e siècle, a été donné (12 juillet) un concert historique, dont le programme comprenait: un *Gloria* de Dufay, pour deux chœurs de soprani et deux trompettes; des Cantates de Bach, pour soprano, flûte à bec et orgue; l'*Ode à Sainte-Cécile* de Purcell, un air de la *Passion* (Bach), pour luth, deux violes d'amour, ténor et basse; des Psaumes du *Thesaurus* de Bézard, avec luth, une *Prière* de Moulinié, avec luth.

III. THÉÂTRE

Pour célébrer le cinquantenaire de l'inauguration de la salle actuelle de l'Opéra, ce théâtre a fait une reprise du *Triomphe de l'Amour* de Lully, revu par André Caplet (5 janvier).

L'Opéra-Comique a célébré, le 2 mars, le cinquantenaire de la première représentation de *Carmen*. M. Camille Bellaigue a fait, au cours de cette solennité, une conférence sur Bizet et son œuvre. Le même théâtre a repris, le 10 décembre, *la Dame blanche*, à l'occasion du centième anniversaire du chef-d'œuvre de Boieldieu.

La „Petite Scène" a donné: *les Troqueurs*, de Vadé et Dauvergne (février); *le Retour d'Ulysse* de Monteverdi; *Polichinelle*, intermède du *Malade imaginaire*, de Molière, musique de Marc-An-

toine Charpentier, revue et complétée par M. J. Tiersot (8 mars; et 13 juin au théâtre de l'Exposition des Arts décoratifs).

IV. NÉCROLOGIE

Elie Poirée est mort à Paris le 25 mai 1925. Bibliothécaire honoraire de la Bibliothèque Sainte-Geneviève, il était né à Ville-neuve-Saint-Georges (Seine-et-Oise), le 9 octobre 1850, il avait été président de la section française de l'I. M. G. Parmi ses ouvrages de musicologie, il faut citer: *l'Evolution de la musique* (1884), une *Etude sur Tannhæuser de R. Wagner* (1895, avec Alfred Ernst); *Essais de technique et d'esthétique musicales*: I. les Maîtres chanteurs de Wagner, 1898; II. *Etude sur le discours musical*, 1899; *Une nouvelle interprétation du second hymne delphique* (1901), *Chopin* (1907), et *R. Wagner* (1922), dans la Collection des „Musiciens célèbres”, qu'il dirigeait (Laurens, éditeur).

Laurent Ceillier, folkloriste et musicographe, né en 1887, est mort au mois de mai 1925. Il avait réuni un grand nombre de documents sur le Choral, que la mort l'a empêché d'utiliser, ainsi que des danses et chansons de Bretagne, son pays d'origine.

Marie Trauttmann (Mme Jaëll), née le 17 août 1846, à Steinseltz en Alsace, est morte à Paris le 7 février 1925. Elle avait publié: *la Musique et la psycho-physiologie* (1895), *le Mécanisme du toucher* (1907), *l'intelligence et le rythme dans les mouvements artistiques* (1905), *le rythme du regard et la dissociation des doigts* (1906), etc.

V. DIVERS

A l'occasion de l'Exposition Ronsard, qui eut lieu à la Bibliothèque nationale, M. Henri Expert a dirigé, le 31 janvier, avec le concours de Mme Mairy, luthiste, et des Chanteurs de la Renaissance, une séance consacrée aux musiciens du XVI^e siècle. Parmi les ouvrages exposés par la Bibliothèque, on remarquait l'édition des *Amours* (1552-53), avec musique de Certon, Goudimel, Janequin et Muret; les *Odes* mises en musique par Clereau (1566), Costeley (1570); les *Mellanges de Chansons*, avec préface de Ronsard (1572), les *Chansons* de Nicolas de la Grotte (1575), etc.

Les Bibliothèque et Musée de l'Opéra ont organisé une Expositi-

tion de dessins de décorations et d'habits de théâtre des XVIIe et XVIIIe siècles (voir ci-dessus, Bibliographie, I.).

Le 17 février 1925, a été inaugurée à Paris, 14 rue Monsieur-le-Prince, une plaque commémorative sur la maison habitée par Camille Saint-Saëns, de 1877 à 1899.

Le 15 octobre, les nouveaux directeurs de l'Opéra-Comique, MM. Louis Masson et Ricou, sont entrés en fonctions.

L'Académie française a décerné à M. Amédée Gastoué le prix Charles Blanc, pour son ouvrage sur *le Cantique populaire en France*.

L'Académie des Beaux-Arts a décerné le prix Kastner-Boursault à M. L. de la Laurencie, pour son ouvrage sur *l'Ecole française du violon, de Lully à Viotti*.

J. G. PROD'HOMME

EXTRAIT DES STATUTS

Art. 3. La Société a pour but d'aider à l'avancement de la science musicale dans le sens le plus étendu du mot, et de faire naître l'occasion d'échanger des idées au sujet de cette science.

Art. 4. La Société comprend des membres et des membres honoraires. Peuvent être membres aussi bien des personnes que des associations.

Art. 5. On obtient la qualité de membre en s'adressant au secrétaire de la Société et en acquittant la cotisation annuelle, mentionnée Art. 9. On est considéré comme membre de la Société immédiatement après réception par le secrétaire de la demande et de la cotisation.

Art. 9. Les membres payent une cotisation annuelle, exigible par avance.

Jusqu'à l'année commençant le 1 janvier 1925 le montant de la cotisation sera fixé chaque année pour chaque pays par le Conseil de la Société. A partir de cette année le montant sera fixé par l'assemblée générale annuelle ou par référendum, en vertu de l'Art. 13.

COTISATION

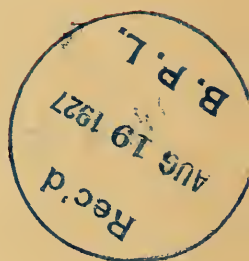
L'assemblée générale tenue à la Haye le 22 avril 1925 a fixé la cotisation annuelle, uniforme pour tous les pays, à dix florins hollandais, dès le 1. janvier 1925.

BULLETIN

DE LA SOCIÉTÉ

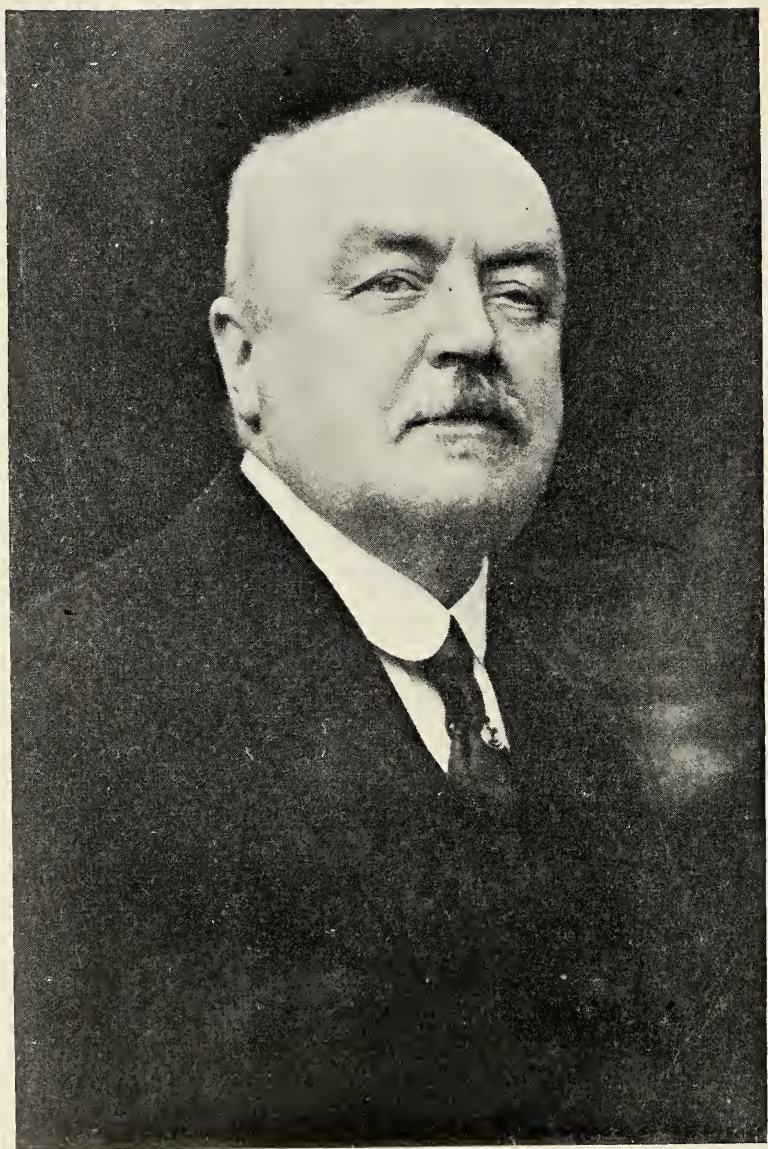
„UNION MUSICOLOGIQUE”

SIXIÈME ANNÉE
SECOND FASCICULE



LA HAYE
MARTINUS NIJHOFF
1926





D. T. Schenck

IN MEMORIAM DR. D. F. SCHEURLEER
(1855—1927)

His life was gentle, and the elements
So mix 'd in him that Nature might stand up
And say to all the world, „This was a man!”
Shakespeare.

Op Zondag 6 Februari overleed vrij plotseling Dr. Daniël François Scheurleer, en op Donderdag 10 Februari werd zijn stoffelijk overschot ter aarde besteld op de begraafplaats „Ter Navolging” aan den Oud-Scheveningschen Weg, in tegenwoordigheid van familieleden, vrienden en kennissen, die in grooten getale waren opgekomen om dezen grooten geleerde met zijne zeldzame gaven de laatste eer te bewijzen.

Bij zijn graf werd o.a. het woord gevoerd door Jhr. Mr. Dr. E. van Beresteijn namens de Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst, door Ant. Averkamp namens de Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis en door Dr. Joh. Wagenaar namens de Union Musicologique. Allen brachten zij in herinnering, welk een buitengewoon zwaar verlies de Toonkunst, en meer in het bijzonder de Muziekwetenschap door het overlijden van Dr. Scheurleer geleden heeft.

Het is bijna ongelooflijk, wat Dr. Scheurleer in

zijn veelomvattend leven tot stand heeft gebracht. Van zijne publicaties, waarvan A. J. de Mare in het *Gedenkboek, aangeboden aan Dr. D. F. Scheurleer op zijn 70sten verjaardag* de volledige lijst heeft samengesteld, zij hier alleen zijn hoofdwerk *Het Muziekleven in Nederland in de tweede helft der 18de eeuw in verband met Mozart's verblijf aldaar*, afzonderlijk vermeld. Zijne kostbare instrumenten-verzameling en zijne uitgebreide bibliotheek, welke steeds open stonden voor een ieder die belang stelde in de muziekgeschiedenis, zijn een unicum in Nederland.

Onnoemelijk veel heeft de Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis, waarvan Dr. Scheurleer sinds 1884 Bestuurslid, en sinds 1896 Voorzitter was, aan hem te danken. Behalve zijne talrijke bijdragen voor het *Tijdschrift* der Vereeniging, behalve zijne uitgave van den *Ecclesiasticus* van Jan Fruytiers enz. kwamen onder zijn bestuur de *Werken van Jan Pietersz. Sweelinck*, uitgegeven door Prof. Dr. Max Seiffert, en de *Werken van Jacob Obrecht*, uitgegeven door Prof. Dr. Joh. Wolf, tot stand, terwijl met de uitgave der *Werken van Josquin des Prez* een begin werd gemaakt.

Maar vooral moeten wij thans in Dr. Scheurleer herdenken den Stichter der Union Musicologique. Deze Vereeniging werd den 16den April 1921 door Dr. Scheurleer in het leven geroepen met het doel „om de beoefening der muziekwetenschap in den ruimsten zin des woords te bevorderen en gelegenheid te verschaffen tot gedachtenwisseling over onderwerpen van deze wetenschap”. Niemand was meer geschikt om het vruchtbare werk, dat vóór den Wereldoorlog door de Internationale Musik-Gesellschaft was verricht, verder voort te zetten en de internationale samenwerking der muziekgeleerden wederom mogelijk te maken, dan Dr. Scheurleer. Een man van hooge idealen, geheel onafhankelijk in zijne positie, bekend en bevriend met de grootste musicologen van alle landen, daarbij zelf een musicoloog van beteekenis, be-

hoorend tot een land, dat in den Wereldoorlog neutraal kon blijven, was hij de aangewezen persoon om deze taak op zich te nemen. Waarlijk, „this was a man!”

Geen moeite, geene offers waren hem te groot, wanneer hij meende de muziekwetenschap van dienst te kunnen zijn. Dat toonde hij door de uitgave van het *Bulletin de la Société Union Musicologique*”, waarin tweemaal jaarlijks een overzicht werd gegeven van den wetenschappelijken arbeid in de verschillende landen, — eene uitgave, het mag thans wel worden gezegd, die alleen mogelijk was door de bekende vrijgevigheid van den Stichter. Dat ook toonde hij door het bijwonen, niettegenstaande zijn wankelende gezondheid, der Vergaderingen te Basel in 1924 en te Lübeck in 1926, waar onder zijne bezielende leiding allerlei plannen voor de toekomst werden ontworpen.

En al heeft Dr. Scheurleer de verwezenlijking van al zijne idealen niet mogen beleven, toch mogen wij dankbaar erkennen, dat de verstandhouding tusschen de musicologen der verschillende landen vooral door zijne gewaardeerde bemoeiingen enorm is verbeterd: de Union Musicologique, of beter gezegd Dr. Scheurleer, want hij was de ziel dezer beweging, heeft zeer zeker toenadering gebracht tusschen de eenmaal oorlogvoerende landen.

Hoezeer zijne groote verdiensten voor de muziekwetenschap werden gewaardeerd, blijkt o.a. hieruit, dat de Leidsche Universiteit hem in 1910 het Eeredoctoraat verleende, — dat het Muziekwetenschappelijk Congres te Basel hem tot Eerevoorzitter koos, — en dat hem op zijn 70sten verjaardag, 13 November 1925, een Gedenkboek werd aangeboden, waaraan tal van musicologen uit alle landen hunne medewerking hebben verleend.

Met weemoed denk ik terug aan den eenvoudigen, hartelijken man met zijne veelzijdige talenten, dien ik nog twee dagen voor zijn afsterven mocht bezoeken, niet in het minst vermoedend, dat dit bezoek een afscheid beteekende. De nagedachtenis van Dr. Scheurleer, met wien ik de laatste jaren van zijn leven, eerst als

Bestuurslid, later als Secretaris der Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis en als Mederedacteur van het *Bulletin de la Société Union Musicologique* op de meest aangename wijze heb mogen samenwerken, zal bij mij steeds in dankbare herinnering blijven. Hij ruste in vrede!

DR. A. SMIJERS

WILLIAM BARCLAY SQUIRE

To the average musician the name of William Barclay Squire meant little, and few realised how great a position he filled in the renewed musical life of England of the last forty years. To the few at home and abroad who have realised this, however, his death on January 13 came as a personal loss. His work was entirely unselfish, entirely for the benefit of others and for the development of his art. To the sincere student of no matter how small a name or even of what little scholastic competence his services were always freely at disposal. The one sin against art which he could not tolerate was that of insincerity, the learned historian and the young artist seeking for old-time additions to his or her repertory met with the same sympathetic and diligent assistance. And this trait in his character was just as evident in his early days as in his mellow, but never over-ripe, — for he was at work to the end, and some of his latest effort was devoted to an endeavour to spread an interest in the work of the *Union Musicologique* — old age.

Born in London in 1855, Squire, in spite of his education in Germany and at Cambridge University, never ceased to be and to be proud of being, a Londoner. Like some of the greatest musicians he was intended for the Law and he actually passed his examinations and took out the certificate necessary to practise as a Solicitor. Instead of building up a connection, however, he applied for and obtained a position as an assistant in the British Museum Library. There was not at that time a special music Section of the Library and the mass of printed and manuscript music was in an unorganised condition. In 1885 a move in the right direction was made by appointing Squire librarian "in charge of the printed music", a post that for thirty five years he filled with an ability that was equalled by his enthusiasm. The introduction this gave him to other libraries was made the most of, and for

many years he was the great authority in England, if not in all Europe, on the subject of musical libraries public and private. As early as in the first edition of *Grove's Dictionary of Music and Musicians* he was able to give an excellent summary of the various musical libraries then extant in Europe and America and thirty years later he read a masterly paper on "Musical Libraries and Catalogues" before the Musical Association. This was the only paper he read to the Association, though he was for long a very active and useful member of the Council. He was also for some time Librarian of the great teaching institution, The Royal College of Music and Curator of Royal music Collection, and before completing and issuing in 1912 the two volume "Catalogue of Old Printed Music in the British Museum" he experimented with the smaller "Catalogue of the Printed Music at the R. C. M."

It was not only libraries *quâ* libraries that interested him, however. Their contents, and the subjects of study to which their contents gave rise, were equally, or more, important. He was according to Dr. E. H. Fellowes, "the first to discover the principal facts of Byrd's life" and his contributions to *Grove's Dictionary of music and musicians*, the *Encyclopædia Britannica* and the *Dictionary of National Biography* on this subject led to the study of the works of the great sixteenth century British composer. The wideness of his erudition may readily be gathered from an observation of this many long and short articles which comprise not only bibliographical subjects and biographies of many musicians of various periods but also authoritative statements as to ancient and modern dances, histories of schools and conservatories, and much more shewing deep and scholarly research. His articles on Byrd were the first to make the greatness of this composer realised and he added to this an admirable edition of the Masses. In 1885 he was elected secretary of the Purcell Society and filled this position for thirty five years incidentally being responsible for the editing of four volumes of Purcell's Harpsichord Music. In 1894, along with Mr. J. A. Fuller-Maitland he edited the first edition of "The Fitzwilliam Virginal Book". Among other historical works which he has edited are also Robert Jones' "Muses' Garden for Delights", Palestrina's "Stabat Mater" and thirty numbers of the German "Ausgewählte Madrigali".

All this, with the widespread and intensive research which much of it involved was, however, incidental to the important taste of maintaining and gradually, though not slowly, putting the great music collections of the British Museum on a proper basis. He was not alone, of course, in this latter task, but it can fairly be said that he was the force behind the movement; without him it is probable that the work would have been delayed, perhaps for generations, with consequent loss to scholars all the world over. His personality, his energy and enthusiasm, carried things forward at a speed and with a certainty that swept into the movement many who would otherwise have remained mere onlookers. And with the humility of the true apostle he worked with his own hands and head to raise the material means necessary, not only fulfilling his official duties conscientiously but in addition acting from time to time as music critic for various London weekly reviews. How he found the time and strength for all this labour was his own secret: if he knew it himself, which is doubtful. His "life" will probably never be written, but it can be suggested in two words: for himself "work", for others "helpfulness". One cannot inscribe a more laudatory epitaph, and it is the highest he would have wished.

HERBERT ANTCLIFFE

ANFÄNGE DER MUSIK

Musikgeschichtliche Versuche älterer Zeit setzen dem ersten Tatsachenkapitel eine Art mythischen Prologs voran, dessen Helden, entsprechend der theologisch-hebraistischen oder klassisch-philologischen Bildung ihrer Verfasser, der biblische Tubalkain oder der antike Hermes sind. Mit solcher Regelmässigkeit setzt dieser Prolog ein, dass man fast an den versteinerten Passions- und Lamentationenbeginn gemahnt wird: *Incipit* . . .

Das mit dem 18. Jahrhundert heraufdämmernde geschichtliche Zeitalter kann an diesem Legendenstoffe kein Genüge mehr finden. Aber es sieht noch nicht die Möglichkeit, den Nebel über den Anfängen der Musik, in dem ein mythisches Schauen die verschwommenen Gestalten einzelner Götter und Menschen zu erkennen geglaubt hatte, wissenschaftlich aufzuhellen. Die Fachleute im engeren Sinne halten sich verzichtend zurück, und, bezeichnend genug, es sind Naturwissenschaftler und Philosophen, die sich der Frage annehmen. Aber ihre Lösungsversuche werfen weniger auf die Anfänge musikalischen Empfindens Licht, als auf ihre eigene Anschauung und diejenige ihrer Zeit.

Von diesen Gelehrten haben vielleicht Darwin, Spencer und Bücher den nachhaltigsten Einfluss ausgeübt. Darwin zwingt die Musik in sein grosses Entwicklungssystem; er erblickt in ihr ein Mittel der Zuchtwahl, den Männerschmuck der Liebeswerbung. Spencer, wie schon vor ihm Rousseau und Herder, sieht in der Musik eine affektisch und kultisch gehobene Sprache, Bücher eine Vorkehrung zum rhythmischen Regeln und Erleichtern gemeinsamer körperlicher Arbeit. Aber alle tragen Dinge hinein, die sich nicht nachweisen, ja, die sich widerlegen lassen. Gerade die primitivste Musik ist niemals Liebesgesang, das Wesen der Sprache ist — im gegensatz zur Musik — ein Gleiten durch einen bestimmten Ausschnitt des Tonraums ohne feste Stufen, und gemeinsame Arbeit, geschweige denn rhythmisch geregelte

Arbeit kommt in den niederen Kulturen überhaupt nicht vor.

Wer heute an die Frage herantritt, kommt aus einer andern Richtung als die Denker des 19. Jahrhunderts. Wir sind misstrauisch gegen „den grossen Erfinder Zufall“ geworden, der immer dann das Blickfeld betritt, wenn der Erklärer um Grund und Anlass verlegen ist; misstrauisch vor allem gegen die Überspannung des Nützlichkeitsprinzips, das, auf unserm Gebiet, etwa eine rhythmische Vorrichtung entstanden glaubt, um die Arbeit zu erleichtern, oder eine Schneckentrompete, um sich auf weite Entfernungen hin verständigen zu können; misstrauisch endlich gegen alles, was ‚plausibel‘ ist, d.h. so wie wir uns, nach unserer Artung und unserm Vorgehen, die Entwicklung der Dinge einleuchtend vorstellen.

Das wäre allerdings nur die Ablösung der einen Auffassung durch eine andre, einer Aktion durch ihre natürliche Reaktion, wie sie von Generation zu Generation erfolgt, ohne dass man für die neue Einstellung mehr Daseinsrecht verlangen könnte als für die alte. Aber wir sind in der glücklichen Lage, unsere Auffassung begründen zu können — begründen dank dem unerhörten Vorwärts eines jungen Wissenszweigs, der Völkerkunde. Ihr haben wir zu danken, dass wir heute auf das genaueste unterrichtet sind über den Sachbesitz der Völker aller Kulturen, von den niedersten bis zu den reifsten, ja mehr noch, dass wir durch sie und die ihr verschwisterte Völkerpsychologie einen bereits erstaunlich tiefen Einblick in das Geistesleben des frühen Menschen tun dürfen.

Dieses Geistesleben ist gänzlich verschieden von dem unsern. Nach der gewaltigen Synthese, die im hohen Mittelalter der Scholast versucht hat, sind wir Europäer immer tiefer ins Einzelsehen geraten. Die Welt und unser eigenes Ich sind uns zerfallen. Sein, Denken, Empfinden, Fühlen — alles klappt auseinander, und die Dinge ‚haben nichts miteinander zu tun‘.

Der Naturmensch zerschaltet noch nicht. Die Welt ist ihm Eins; Eins in sich und Eins mit ihm.

Eins in sich: die Elemente, die ihn umgeben, die Farben, die er sieht, die Formen, die er ertastet, die Gestirne, die ihm leuchten, die Himmelsrichtungen, die sie weisen, die Tiere und Pflanzen in der Mannigfaltigkeit ihrer Lebensweise und weiterhin die Zahlen, an denen er die Fülle der Erscheinungen misst,

alles ist ihm eine grossartige Einheit, in verschiedenen Ausprägungen, aber mit dem gleichen Sinn und der gleichen Kraft.

Eins mit ihm: die Jahreszeiten und Mondphasen, der Sonnenlauf, die Tagesstunden leben in ihm; die Mysterien von Säen und Befruchten, von Keimen und Wachsen, von Gebären und Sterben, von Fortpflanzung und Wiedergeburt — Erde und Mensch, Makrokosmos und Mikrokosmos, sind nicht Gegensatz oder Ähnlichkeit, sondern Gleichheit.

Alle Sinne empfinden diese Einheit, alles Tun drückt sie aus. Des Naturmenschen Schauen ist Hören, sein Hören ist Erkennen, sein Erkennen ist Fühlen, sein Fühlen Singen, sein Singen Tanzen. Seine Sinne sind Eins, und sinnlich ist sein Erkennen wie sein Handeln.

Der grosse Inhalt seines Erkennens, Fühlens, Gestaltens, das Ziel seines Handelns ist Leben erhalten; Erhalten durch Nahrung, Heilung, Verjüngung. Leugung, Schwangerschaft, Geburt, Vererbung und Wiederkehr. In feierlicher Form die lebenerhaltenden Kräfte herbeizurufen und die lebenszerstörenden unschädlich zu machen, das heisst eine Kulthandlung begehen. Kraft und Lebenssaft der Vorfahren, das zeugende Geschlechtsglied und der gebärende Mutterschooss, die brütende Sonne und der fruchtbringende Mond wie der Regen, sie sind die Gegenstände allen Rituals, und sein Zaubermittel das gehobene und verdichtete Sprechenlassen all der Stoffe, Formen, Farben, Klänge und Bewegungen, die im Bewusstsein als Ausdruck, Abbild und Vertreter dieser Gegenstände leben.

Lebendigster, persönlichster, dem Stofflichen, begrenzt-Diesseitigen fernster Ausdruck aber ist der Schall, — kräftigstes Kultgerät daher das Musikinstrument. Es handelt unmittelbar, es antwortet auf Zweckbewegungen, und seine Antwort ist das stärkste, ist das unfehlbare Zaubermittel. Alle andern Kultgeräte müssen erst vergeistigt werden; das Instrument ist Geist. Deshalb steht es im Mittelpunkt allen religiösen Lebens; deshalb geht seine Bedeutung unendlich über die Fachinteressen der Musiker und der Musikforscher hinaus.

Das Musikinstrument als Kultgerät, als Zaubermittel, schliesst jede ästhetische Betrachtung aus. Es soll wirken; nicht als Spender künstlerischen Genusses, sondern als Rufer lebenerhaltender, als Banner lebenszerstörender Kräfte, gleichviel in wel-

cher Form sie vorgestellt werden. Durch seinen Schall zunächst. Es rattert und knattert, knallt, heult, pfaucht, brüllt, zischt, pfeift, brummt — der ‚Ton‘ im musikalischen, gesanglichen Sinne wird nicht gesucht, ja gemieden. Denn Furcht und Schrecken, die der Mensch beim Hören fühlt, müssen auch zur Abwehr der bösen Kräfte dienen.

Aber diese Affektseite ist nur ein Teil der Wirkung. In einer geistigen Verfassung der sinnlichen Einheit tritt dazu die akustische Ausdrückung eines ganzen Vorstellungsinhalts. Ein, hohler Klang mit lückenhafter Teiltonreihe ist dem Naturmenschen hohl, ein ‚spitzer‘ mit bestimmten hohen Teiltönen ist spitz — kurz, was uns Heutigen zum Gleichnis, zur Metapher verblasst ist, der Naturmensch empfindet es als wesenseins. Hohl und Spitz aber sind ebenso Klangeigenschaften wie Form- und Tasteigenschaften. Hohl vor allem ist der Mutterschooss, der die Frucht einschliesst, hohl und auch dunkel, wie die Nacht, in der sich das Geheimnis der Geburt vollzieht. So wirkt der hohle und dunkle Klang Fruchttragen und Gebären.

Der Schall kann nicht alleinstehen. Die Einheit der Anschauung fordert das Zusammenwirken aller Erscheinungs- und Bewegungsformen. Das Musikinstrument als Gerät muss stofflich, visuell und taktil den Klangzauber unterstützen. Die Schneckentrompete ist gebärfähig nicht nur in ihrem Dunkel- und Hohlklang, sondern in ihrer gegenständlichen Höhlung und in ihrem stofflichen, dem fruchtbringenden Wasser entstiegene Schneckengehäuse, weswegen sie denn auch unangeblasen der Kulthandlung dient; das Stampfrohr, weil es dumpf klingt, hohl ist und die mütterliche Erde stampft; die Flöte fördert Lebenskraft und Wiedergeburt, weil sie, wie es der Volksmund festgehalten hat, dem männlichen Geschlechtsgliede gleicht, und der Trommelschlag ist so sehr Zeugungsakt, dass die Schlitztrommel, bevor man sie schlägt, mit einem phallischen stock gestossen wird. Unendlich stark sind diese Sinnbildlichkeiten; manche Schallzeuge dürfen geradezu nur von Männern, manche nur von Weibern gespielt werden, und der Geschlechtsakzent geht oft bis zur Verhängung der Todesstrafe über Weiber, die absichtlich oder unabsichtlich ein männlichbetontes Instrument anblicken.

Einen deutlichen Begriff von den Vorstellungen, die hier am Werk sind, bieten Trommel und Flöte. Kein Instrument dringt so breit und tief in das gesamte Leben der Völker, keins ist in ein dichteres Netz zaubergläubiger Vorstellungen geknüpft, keins erreicht im einzelnen Stück eine derart persönliche Bedeutung und selbst Heiligkeit wie die *T r o m m e l*. Schon die Herstellung ist an besondere Bräuche und Bedingungen gebunden. Die Lappen nahmen nur Hölzer, deren Fasern der Sonne entgegenwuchsen. Bei den Mafulu in Brit. Neuguinea muss der Trommelmacher den Baum erklettern, der ihm das Holz liefern soll, und er darf nicht herabkommen, bis das Instrument vollendet ist: Essen und Trinken werden ihm mit besonderen Vorrichtungen hinaufgereicht.

Mancherlei Zutaten steigern die Heiligkeit, Ornamente, Schädel- und Knochenbehänge, ja, eingeschlossene Fetische; daher darf sowohl in Melanesien wie in Süd-Afrika niemand ins Innere blicken, wenn das Fell gerissen ist. Ost-Afrika hat die Trommel mit dem Asylrecht umgeben; flüchtige Sklaven und Verbrecher sind gerettet, wenn sie den umhegten Bezirk der Trommeln erreichen, und selbst weidende Tiere, die ihm nahekommen, werden unantastbar. Menstruierende Frauen müssen sich fernhalten.

Ein lebendiges Bild bietet sich bei den ost-afrikanischen Banyankole. Nahe dem Gehöft des Königs steht in knapper Umzäunung die Hütte mit den Königstrommeln. Innen, auf einem besonderen Bett, liegen die zwei Haupttrommeln, die nur bei der Krönung geschlagen werden. Neun weitere Trommeln — neun ist heilige Zahl! —, alle durch Eigennamen als Persönlichkeiten gekennzeichnet, stehen in bestimmter Ordnung auf dem Boden. Das hinter dem Bette aufgeschichtete Ausbesserungsmaterial wird sorgfältig bewacht, damit es nicht zu andern Zwecken missbraucht werden kann, wie denn auch der ausbessernde Meister keine andre Trommel machen darf. Links, in einem Sack, liegen Weissagegeräte, ein paar Pfeifen und ein Wetzeisen für die Werkzeuge zum Trommelbau, da sie nicht am Stein geschärft werden dürfen. Rinder werden ihnen von den Häuptlingen im Falle männlicher Geburten, Beförderungen und Erfolge dargebracht, und auch der König stiftet ihnen jährlich eine Kuh, sodass sie eine stattliche Herde besitzen; der einen Haupttrommel gehören weisse und

rote, der andern schwarze Kühe, die ihnen Milch liefern; vor dem Bett steht eine Reihe von Töpfen mit dem täglichen Trinkbedarf. Diese Tiere darf nur der König schlachten lassen, und nur die Trommelwärter essen das Fleisch; mit den Häuten werden die Trommelfelle ausgebessert. Von den Haupttrommeln hat die eine einen heiligen Speer, die andre einen Stab. Bei der Hochzeit einer Prinzessin stösst der Oberwärter der Trommeln den Speer zu Häupten des Brautbettes in den Boden, und am andern Morgen, wenn er ihn wieder abholt, muss ihm der junge Gatte eine Kuh geben, weil die Prinzessin die Tochter der Trommeln ist und ihnen daher eine Brautgabe zukommt. Auch der Stab wirkt bei königlichen Hochzeiten mit und trägt den Trommeln ein angemessenes Viehgeschenk ein. Werden die Haupttrommeln zu irgendeinem Zwecke weggebracht, so schlägt der Oberwärter einen Gruss auf einer der kleinen Trommeln, und seine Gehilfen klatschen in die Hände und sprechen ihnen zu, damit sie sich nicht über die Störung ärgern und Ungelegenheiten machen.

Bei den Hochzeiten der Tschamar in Süd-Indien — um Verwandtes in einem andern Erdteil zu streifen — muss der Trommel die Mutter des Bräutigams oder eine andre verwandte opfern. Indischer Safran und Reis werden zu einem Teig verrührt und auf die Trommel geschmiert, ein Betelblatt, eine Betelnuss und zwei kleine Kupfermünzen aufgelegt und fünf Marken mit Zinnober angebracht. Offenbar ist dies der Ursprung der angeblichen Stimpfpasta indischer Trommelfelle. Daran schliesst sich ein Umzug der Frauen unter Führung des schlagenden Trommlers und die Anbetung der Mutter Erde durch die älteste Frau.

Das Instrument erweist sich hier als ausgesprochen weiblich betont. Und nicht nur in Indien. Bei den Lango in Brit. Ost-Afrika heisst die grösste Pauke ‚Mutter‘. Hier und da ist die Trommel nur in Frauenhand, z.B. auf den Marshallinseln, wie überhaupt in Mikronesien, in weiten Teilen des Malaiischen Archipels, bei den Hottentotten und dem Bantustamm der Issansu (Ost-Afrika); die Hand-Rahmentrommel kommt beinahe ausschliesslich bei Weibern vor.

Wichtig ist für die Frage des weiblichen Akzents die oft starke Betonung lunarer Beziehungen und der eingeschlossenen Vorstellungen von Erdgrube und Milch. Denn Frau heisst Frucht-

barkeit, heisst Mutterschooss. Dessen augen- und tastsinnliche Beziehung ist der ecken- und kantenlos runde Hohlraum und seine kosmische Entsprechung die Erdgrube. Frau und Erde aber unterliegen dem bestimmenden Einfluss des Mondes. Sehr bezeichnend für diese bezeichnungen der Trommel ist die folgende Sage.

Früher hatten die S. Massim auf Neuguinea keine Trommel. Einst aber hörte ein verirrter Jäger aus der Tiefe dumpfen Schall. Er fand einen Weg unter die Erde, ging dem Geräusche nach und stiess auf zwei Männer, die eine Trommel schlugen. Auf seine Bitte borgten sie ihm das Instrument; er aber nahm sie und lief schnell heim. Die Besitzer jagten nach, doch konnten sie ihn nicht wehr erreichen. Der Mann hing ruhig die Trommel in seinem Hause auf, ging am nächsten Tage, als die Unterirdischen schliefen, wieder hin und stahl noch einige. Seitdem haben die Massim Trommeln.

Ein ganzer Mondmythos umgibt die Trommel der ostafrikanischen Wahinda. „Gewöhnlichen Sterblichen kann der Anblick den Tod bringen, und selbst der Sultan darf sie, Kriegsgefahr ausgenommen, nur bei Neumond (!) sehen. Sie ist im Stande, sich selber zu bewegen (!), und sollte sie getragen werden müssen, so darf dies nur bei Nacht geschehen (!).“ Eine dieser Trommeln „ging der Sage nach einmal verloren, d. h. lief davon, als ein Thronprätendent die Wagandas ins Land rief. Irgend ein Eingeborener fand sie wieder, im Sumpfe vergraben (!), und erkannte die betreffende Stelle an dem Aufsteigen von Milch!“ (Richter).

Dann das Neumondschiagen bei den Bagesu, Bakitara, Baganda, Banyankole, kurz, im zentralen Ost-Afrika. Die Banyankole haben die heiligen Trommeln vom Monde; die Hütte, die sie ihnen bauen, muss stets gekuppelt und eckenlos sein — Mutterschooss und Erdgrube! Als echte Mondkinder werden sie morgens und abends mit Milch gespeist; eine Frau sorgt für die Milch und eine andre für das Feuer in der Hütte; denn die Trommelgeister brauchen Wärme. Die Felle werden nicht mit Blut, sondern mit Butter bestrichen.

Aber gleich die Fortsetzung dieses Banyankole-Berichtes führt in das krasseste Männerritual. Kommt ein neuer König auf den Thron, so wird ein fatter Knabe im Rinderhirtenalter getötet und sein Blut mit dem einer Kuh vermenget samt Papyrus-Asche auf das Fell gerieben. Nach einzelnen Aussagen wird dem

Knaben über der offenen Trommel der Hals durchschnitten, so dass sein Blut hineinläuft.

Blut als Lebenssaft und Wiedergeburtsszauber spielt überhaupt im Trommelwesen eine ungeheure Rolle. Die Marind-anim in Holl. Neuguinea kleben auf das Fell einen Brei, der aus Kalk und dem Blut aus der Eichel des männlichen Gliedes gemischt ist. Bei den Bakitara muss sich der Trommelmacher in der Nacht vor dem Aussuchen eines geeigneten Baumes seiner Frau enthalten, und wenn es sich um eine Königstrommel handelt, darf kein Weib sie vor der Fertigstellung sehen. Auch bei den Roro und den Mekeo in Brit. Neuguinea muss eine Trommel im Bau fortgeworfen werden, wenn ein Weib sie sieht. Veranlassen die Garo in Assam wichtigere Opfer, so legen sie die Trommel auf Pisangblätter, bestreichen sie mit dem Blute eines geschlachteten Vogels und bekleben sie mit einigen seiner Federn. Die Indianer Guatemalas nehmen ihr eigenes Blut. Auf Wuwulu in Melanesien muss vor jedem Gebrauche ein neues Varanusfell aufgezogen werden; das frische Blut des geschlachteten Tieres wird von den Gehilfen des Zauberers getrunken; sonst würde die Trommel nicht tönen. Ein Nachklang der Blutweihe ist die Rotbemalung des Felles, etwa im Alten Ägypten, in Lappland, bei den Nordindianern, den indischen Primitivstämmen und den südafrikanischen Marutse.

Als Blutinstrument wirkt die Trommel noch an manchen Orten bei Mannbarkeitsfeiern mit. So bei den Karesauinsulanern — bezeichnend, wie die älteren Knaben ihre Trommel mit einem roten Querstreif schmücken! — und bei den Beschneidungen der südafrikanischen Betschuanen. Im Kongogebiet (Kuyu) tritt die grösste Trommel geradezu das Totemtier. Wiedergeburtlich ist auch, wenn die mittelamerikanischen Isthmusbewohner beim Einbalsamieren der Leiche die Trommel schlagen. Allgemeines Todesinstrument ist sie vielfach in Nordamerika, Ozeanien und Afrika. Dabei verdient der deutlich vaterrechtliche Zug Beachtung, dass in Togo die grossen Trommeln nur beim Tode eines Mannes, nie bei Frauen oder Kindern geschlagen werden dürfen, wie denn auch auf Borneo Trommelschläge nur männliche Todesfälle anzeigen, während die weiblichen dem Gong zufallen.

Der bald weibliche, bald männliche Akzent der Trommel lässt

sich unschwer begreifen. Als Hohlkörper mit dumpfem Schall ist sie ausgesprochen weiblich-lunar; aber das Schlagen wird als phallische Tätigkeit, als Zeugungsakt aufgefasst, genau wie bei der Schlitztrommel. Das hätte zur Voraussetzung, dass sich die männlich-solare Bedeutung erst mit dem Benutzen von Schlägeln ausbildet. Tatsächlich wird die Hohltrommel auf lange hinaus, d.h. in allen amerikanischen, ozeanischen und indonesischen Schichten, mit den Händen geschlagen. Zweitens: die frühesten nicht hohlen Trommeln, die rahmenförmigen Schamanentrommeln, werden, weil sie nicht weiblich gefasst werden können, mit einem Stock geschlagen. Drittens: sämtliche Frauentrommeln, wie sie oben aufgeführt worden sind, werden mit der Hand geschlagen, nie mit dem Stock; die Issansuweiber, die ausnahmsweise nicht mit der Hand spielen, nehmen statt des Holzstocks einen Lederriemen. Viertens: der Wiedergeburtzauber des Schlägels erhellt aus mehreren Tatsachen. In Ruanda muss bei der Thronbesteigung die Trommel mit einem menschlichen Unterschenkelknochen geschlagen werden. Der dazu nötige Mensch wird auf dem Platze getötet (Senftenberg). Nach dem Feste am Jahrestag der Thronbesteigung werden in Uganda alle Trommeln bis auf eine fortgeschleppt; wer sie den Trommlern nachträgt und dazu sagt: ‚Ihr habt sie vergessen‘, der wird festgenommen und getötet, und seine Oberarmknochen müssen als Schlägel dienen. Bei den N. Arapaho-Indianern trägt der Trommelstock oft als Schmuck einen Adler, den Sonnenvogel.

Sehr bezeichnend für die Bedeutung des Geschlechtsaktes, den die Schlägeltrommel gewinnt, ist der Stoff eines der altertümlichen No-Spiele Japans: der Gärtner liebt die Prinzessin; diese schenkt ihm eine Sanduhrtrommel; wenn er sie spielen könne, wolle sie ihm angehören; er aber sieht, dass das Instrument mit Seide bezogen und ihm nicht zugänglich ist, und er begeht Selbstmord.

Vielleicht ist es kein Zufall, dass ungefähr gleichsinnig mit der Entwicklung von der Hand zum Schlägel auch die Fellentwicklung von der Fisch-, Echsen- oder Schlangenhaut zur Säugerhaut läuft; sie spiegelt den Gegensatz der weiblich-lunaren Wassertiere und der männlichen Jäger- und Viehzüchtertiere.

Es bedarf kaum des Hinweises, dass bei einer so weitschichtigen Vergeistung die Trommel auch zu allgemein üblichen Bann-

diensten herangezogen wurde. Das Neumondschiagen ist bereits erwähnt worden; hier und da kommen Windabwehrzauber vor in Südindien Teufelsaustreibungen und in allen Erdteilen Krankheitsbekämpfungen.

Die Profanierung der Trommel geht zunächst vom Totendienst aus: wie alle Todesinstrumente, deren Klang und Handhabung geeignet ist, wird sie zum Kriegsggerät umgewertet. Aber noch ein andrer Weg hat dahin geführt. In monarchischen Staatswesen musste die Heiligung der Trommel von selbst dazu führen, sie in die Umgebung des Königs zu rücken, der dann die heiligsten für sich behielt und die minderen seinen Grossen verlieh. So wurde die Trommel Standesabzeichen, aber als solches, wie selbstverständlich in älteren Kulturen, kein leeres Sinnbild, sondern ein Talisman, der seinem Besitzer Kraft und Glück im Amte versprach. Bei den N. Bantu wird ausdrücklich betont, dass Trommelschlagen den König kräftige. So begleitet sie ihren Besitzer auch im Krieg und feuert die Männer als sicht- und hörbares Palladium der Führermacht an. Damit tritt sie in jenes enge Verhältnis zur Trompete, das namentlich im islamischen Kulturkreis ausgebildet und im europäischen bewahrt worden ist.

Die Flöte wird dank ihrer Form dem männlichen Gliede gleichgesetzt, das ja noch bei uns volkstümlich als ‚Pfeife‘ oder ‚Flöte‘ bezeichnet wird; sie bekommt daher eine wichtige Rolle in den Jünglingsweihen und darf von Uneingeweihten, von Fremden, Frauen und Kindern nicht gesehen werden.

Die Monumbo-Papua von Potsdamhafen (Neuguinea) machen zur Einkleidung der Jünglinge „einen Verschlag, in welchen nur Männer eintreten dürfen. Die Frau des Häuptlings darf dann ebenfalls hineingehen. *Ipsa humi decumbit; viri veterem flautam murup* [Zeremonialflöte] *aliquam adducunt et in caput vaginae mulieris introducunt dicentes: wir haben dies in ein Barimbar-Baumloch gelegt; es ging hinein, der Barimbarbaum schüttelte sich und heulte. Tum omnes viri adstantes cum femina coeunt*“ (Vormann).

Verwandte Bräuche hat Thurnwald bei den Banaro im Innern Neuguineas beobachtet. Das *Jus primae noctis* hat der Schwierigervater des Mädchens; er lässt sich aber durch einen Freund der Parallelsippe vertreten. Der erwartet die Jungfrau im Gei-

sterhaus und führt sie als ‚Geist‘ an den Ort, wo die heiligen Pfeifen verborgen aufbewahrt werden, und defloriert sie in deren Angesicht. Ist ein Banaro gestorben, so wird seine Asche für zwei Monate in die Geisterhalle vor die Pfeifen gestellt. Heller kann der Gedanke der Wiedergeburt nicht beleuchtet werden. Und weiter: am Tage des Begräbnisses, während die Witwe im Haus des Verstorbenen von einem in bestimmter Weise versippten Manne beschlafen wird, blasen die übrigen Männer im Walde auf den gleichen Pfeifen.

In diesem Zusammenhange interessiert es, wenn Wirz erzählt, dass die Sentanier in Holl. Neuguinea beim Blasen der langen Bambuspfeifen den Unterleib fortwährend hin- und herbewegen. Horst bringe das mit dem erotischen Charakter des Kultes zusammen, „was auch m. E. durchaus nicht ausgeschlossen ist. Ich glaube selbst, dass das Blasen der Pfeifen den Eingeborenen tatsächlich in sexuelle Erregung zu versetzen vermag, wie dies z.B. bei gewissen Stämmen von Süd-Neuguinea durch das Absingen bestimmter obszöner Gesänge und Veranstalten von Tänzen (ohne aktive Teilnahme der Weiber!) erreicht wird, vor allem aber in Hinblick auf die Orgien, die sich an die scheinbar mysteriösen Zeremonien anschliessen.“

Wiedergeburt und Zeugungskraft gehören dem gleichen Vorstellungskreise an, in dem die Begriffe Blut, Beschneidung, Rot, Mittagssonne und Reife der Feld- und Baumfrüchte stehen. Daher werden die heiligen Pfeifen der Sentanier in N. Neuguinea mit Blut bestrichen und diejenigen unzähliger anderer Völker aller Erdteile rot bemalt oder rot geschmückt.

Die Mittagssonne bringt die Früchte zum Reifen. Wie man in Südamerika die heiligen Pfeifen zur Baumernte bläst, so entsteht im Mythos der neuguineischen Sentanier die erste Flöte, als ein Ehepaar die Früchte des Affenbrotbaums pflücken will.

„Eines Tages begab sich ein Mann mit seiner Frau in den Busch, um Brotfrüchte zu pflücken. Der Mann kletterte auf einen hohen Brotfruchtbaum und warf die Früchte hinunter, währenddem die Frau sie in ihre Netztasche sammelte. Da fiel eine grosse Frucht zufällig auf einen dünnen Bambushalm, sodass dieser mit lautem Knall entzweisprang. Erschreckt lief die Frau davon; denn sie wusste nicht, wie der Knall entstanden war. Aus dem gespaltenen Bambus kam aber brummend und schnaubend ein

Kasuar (!) hervor. Da machte der Mann eine Umzäunung um den Kasuar, lief nach seinem Dorf und teilte die Begebenheit seinen Freunden mit. Nun haben wir etwas, um den Weibern bangezumachen, sagten sie, und begannen, von Bambus Pfeifen zu verfertigen, probierten auf alle Arten, mittels der Bambusrohre Geräusche hervorzubringen, bis sie schliesslich entdeckten, dass sich beim Hineinblasen ein lauter Ton erzeugen liess, welcher dem Brummen des Kasuars ganz ähnlich war. Weiter verfertigten sie von Holz grosse runde Blöcke, die auf die Diele der Hütte geworfen einen furchtbaren Lärm verursachten, sodass den Weibern angst und bange wurde. So entstanden die Pfeifen und die Holzblöcke, mit welchen man bei den Schmausereien im Mau [Männerhaus] den Weibern bangemacht. Der Kasuar aber gilt bis auf den heutigen Tag als die Mutter des Geheimkultes (wie der Erzähler sagte), weil sein Brummen dem Blasen der Bambusflöten ähnlich ist, und weil er der Mythe nach aus einem Bambus hervorkam. Daher werden auch die Pfeifen oftmals mit Kasuarfedern versehen, und kein Mann an der Humboldtbai wird jemals den Kasuar töten und sein Fleisch essen, und dasselbe gilt auch von denjenigen Sentaniern, welche den Geheimkult kennen" (Wirz).

Der Kasuar, die melanesische Entsprechung des rätselhaften Phönix, des ‚roten Vogels des Südens‘, tritt hier wie sonst als tierisches Sinnbild des Wiedergeburtsgedankens auf. Daher ist die Pfeife immer wieder mit Phönixsagen verbunden, gehört bei den neuguineischen Karesau den Geistern aus der Gattung des Kasuars an und hat in China noch heute in einzelnen Arten Name und Form des Phönix.

Alles aber, was Wiedergeburt bedeutet, das tritt in den Dienst des Totenkults, als Begleiter der Leichenfeier und als Grabbeigabe. Im alten Mexiko zogen die Sklaven, die an der Bahre ihres Fürsten geopfert werden sollten, flöteblasend zum Tode, und flöteblasend erstiegen jene Knaben die Stufenpyramide des Tempels, deren Herz der Opferpriester herausriss, um es der Sonne entgegenzuhalten. Das Gleiche ist es, wenn die urwüchsigen Stämme Formosas bei der Heimkehr von der Kopfjagd, die ja der Lebenserneuerung dient, ebenfalls die Flöte blasen. Aus ägyptischen und peruanischen Grabfunden wissen wir, wie häufig dem Verstorbenen eine Flöte neben den Sarg gelegt wurde — falsch,

daraus auf eine Musikerleiche zu schliessen. Auch von den süd-amerikanischen Wajana hören wir, dass sie dem Toten seine Rehknochenflöte um den Hals hängen. Am auffallendsten ist diese Grabbeigabe bei den urwüchsigen Toda des Nilgrirgebirges in Vorderindien; denn sie selbst stellen die Flöte weder her, noch blasen sie sie; das benachbarte Schmiedevolk der Kota muss sie eigens liefern!

Wo sich ihre phallischen Züge verwischen, bleibt die Umwertung immer noch auf der gleichen Bahn. Die Bedeutungsreihe ist: Fruchtbarkeits- und Wiedergeburtzauber — Liebeszauber — Liebesausdruck (Ständchen) — Liebessehnsucht — Unterhaltung — Kinderspiel. Noch als Kinderspielzeug ist die Flöte fast ausschliesslich in den Händen der Knaben.

Zum Kapitel der Flöte als Gerät der Liebessehnsucht mag die rührende Erzählung des peruanischen Schriftstellers Ricardo Palma gehalten werden: ein junger Priester findet bei der Heimkehr von der Reise seine Geliebte tot; in äusserstem Schmerz schliesst er sich mit ihr ein, und mehr als acht Tage lang hören ihn die Nachbarn auf der Flöte blasen, mit dem schauerlichen Klang, den die Peruaner erzielen, wenn sie das Instrument in einen Topf halten; dann verstummt der Klang, die Tür wird endlich erbrochen, und der junge Mann liegt, die Tote im Arm, entseelt am Boden.

Nur späte, kleine Flötenarten mit hohem, pfeifendem Ton verlassen den Bezirk des Erotischen und treten in den Dienst des Rufes und der Verständigung im Kampf und auf der Jagd. Die Aschanti haben eine förmliche Flötensprache ausgebildet.

Auch bei allen andern Instrumenten lässt sich genauestens nachweisen, dass Nützlichkeitsgesichtspunkte erst im Zustand der Entkultung, im Verblassen der ursprünglichen Vorstellungen Geltung bekommen.

Wenn damit die falsche Unterstellung praktischer Zwecke in den Anfängen leicht beseitigt wird, so bleibt ein schwereres Problem zu lösen: die Frage nach der Weiterentwicklung ins Musikalisch-Künstlerische, d.h. nach dem Wege vom Schall schlechthin zur Tonfolge, zur Melodie.

Die Beobachtung verschiedener Geräuschkhöhen löst beim Naturmenschen zunächst den Gedanken an mehrere Geister abwei-

chenden Gepräges aus und weiterhin an die beiden Geschlechter. Dazu tritt bestärkend die allgemeine Deutung verschiedengrosser Instrumente gleicher Art als Mann und Weib; das kleinere Instrument pflegt höher zu klingen. Wir finden daher vielfach die bewusste Vereinigung hoher und tiefer Tongeräte derselben Gattung, ohne dass eine Abstimmung vorgenommen würde. Erst allmählich kommt in das belanglose Intervall eine musikalisch-sinnvolle Ordnung, und auch hier ist die notwendige Vorbedingung eine Auffassungsstufe, auf der das Geschlechtliche vergessen oder wenigstens nur noch spielerisch festgehalten wird. Ist man soweit — und das dauert unendlich lange — dann wird der Weg für die eigentlich musikalische Verwertung frei.

Aus alldem erwächst unabweislich die wichtige Lehre: die zukünftige Erforschung der Anfänge einer Tonkunst wird sich von dem verheerenden Fehler freihalten müssen, Singen und Spielen zusammenzuwerfen; Gesang und Instrumentalmusik haben verschiedene Wurzeln und gehen auf lange hinaus getrennte Wege.

CURT SACHS

BEITRAG ZUR LEBENSGESCHICHTE GLUCKS

Gelegentlich der Durchsicht des Fürstlich-Lobkowitzschen Familienarchivs in Raasdnitz stiess ich auf ein kleines Aktenfaszikel, das sich bei näherer Betrachtung als für die Lebensgeschichte Glucks nicht unwichtig erwies: Ein Finanzgeschäft zwischen Gluck und dem *Fürsten Ferdinand Philipp Lobkowitz* (geb. 24./4. 1724, gest. 11/1.1784), Herzog von Sagan. Letzterer stellt dem kais.königl. *Hofkapellmeister Gluck* einen Schuldschein auf 10.000 fl. aus, verspricht ihm, dieses Kapital mit 4 % zu verzinsen und die Schuld landtäflich verbüchern zu lassen. Da nicht anzunehmen ist, dass sich der Fürst, einer der reichsten Adeligen damaliger Zeit, von Gluck wirklich das Geld geliehen hat, so ist dieses Geschäft nur so zu erklären, dass Lobkowitz Gluck in dieser Form eine Rente aussetzte, die der Sicherheit halber gleich verbüchert werden sollte, um auch seine Rechtsnachfolger rechtlich zu verbinden. Die Form der Rentenaussetzung an Tonkünstler durch reiche Mäzene ist ja nicht unbekannt. Man erinnere sich an das Verhältnis *Beethovens* zu *Franz Josef Lobkowitz* und *Kinsky*, mit dessen Erben ein langwieriger Prozess geführt werden musste. Was aber an der Gluckschen Finanzaktion auffällt, ist der Umstand, dass Gluck schon am 1. Juli 1769, also 2½ Jahre nach der Ausstellung der Lobkowitzschen Schuldverschreibung seine Forderung an den Freiherrn *Joseph Carl Bender* zediert, sich ihrer also begiebt, sei es nun, weil er in Geldverlegenheit ist, sei es aus anderen Gründen.

I Ich Ferdinand Philipp Herzog zu Sagan in Schlesien, des Heil. u. Röm. Reichs Fürst und Regierer des Hauses Lobkowitz, Gefürsteter Graf zu Sternstein, Herr zu Chlumetz, und Raudnitz an der Elbe, dann deren Herrschaften Bilin, Liebshausen, Miereschowitz, Eysenberg und Neundorf etc. etc. *Urkunde*, und beken-

ne hiermit kraft gegenwärtiger Schuldausschreibung vor Jedermänniglich, besonders aber da, wo es vonnöthen: dass mir der Herr *Capell Meister Christoph von Gluck* eine Summam von Zehn Tausend Floren sage „10.000“ Fl., jeden Gulden à 60 Kreützern und jeden Kreützer à 6 gerechnet, an Gulden gangbahrer und keiner Devaluation unterworfenener Müntz unter jährlichen 4. pro Cento Interesse, baar und richtig dargeliehen hat, über welchen Empfang Ich nicht allein hiemit quittiere, sondern auch gelobe und verspreche, sodann Summam derer „10.000“ fl. gedachten Herrn Vorleiher, oder desselben Erben, und Erbsnehmen, auch jedem dieses Schuldbriefs getreüen Inhaber, oder Cessionario, auf vorhergehende Sechs Monatliche beyderseits freystehende Aufskündigung, samt denen pro Rata temporis verfallenden Interessen, in guter, gangbahrer Müntz hinwiderum baar- und richtig bezahlen — und inmittelst das Interesse von halb — zu halben Jahr aus Meiner Cassa entrichten zu lassen; Damit aber berührter Herr Vorleiher seine Erben, und Erbsnehmen, sowohl wegen des Capitals, als auch deren Interessen genugsam gesichert seyn möge; So constituire Ich demselben Meine im Königreich Böhmen in dem Leütmeritzer Kreys liegende Allodial-Herrschaften Bylin, Liebhausen, und Mireschowitz, auch wass sonsten denenselben anhängig ist, zu einer wahren real-Hypothec dergestaltten, dass wofern auf vorhergehende Sechs-Monathliche Aufskündigung mit Zurückzahlung des Capitals, und Interessen eine Saumseligkeit sich hervorthuen sollte, Erwehnter Herr Gläubiger, desselben Erben, und Erbsnehmen, oder ein jeder dieses Schuldbriefs getreüer Inhaber, und Cessionarius befugt seyn solle, sich nach Inhalt der I. R. B. L. Ordnung, und Novell Declarat. F. F. 11, in so lang executive daran halten zu können, bis derselbe sowohl an Capital, und Interessen, als auch allen diesfalls verursachten Gerichts Schäden und Unkosten, vollständig befriediget sein wird. Vorwider Mich keine erdenckliche Exception, wie solcher immer Nahmen haben mag, schützen solle, noch könne, massen Mich deren allen, bevorab aber der Exception non numeratae pecuniae, rei non sic, sed aliter, aut non solenniter gestae, ausdrücklich begeben.

Alles Getreulich und sonder Gefährde. Zu Urkund dessen habe Ich gegenwärtige Schuldverschreibung: welche mit Bewilligung Ihre K. R. Apostol. Maytt. Räthen, und wohl verordneten Herren Unter Amts Leüthen bey der Königl. Landta-

fel im Königreich Böhmen, im benötigten Fall, auch ohne Beyseyn ein- oder des anderen Theils, auf meine Unkosten jederzeit wird einverleibet werden können.: Eigenhändig unterschrieben, und mit meinem angebohrnen Fürstlichen Insigl bestätigt, auch hier unten benannte Herren Zeügen zur ohnnachtheiligen Mitfertigung ersuchet.

Geschehen Wienn den 1t. January Ac. 1767.

Ferdinand Philipp

Hertzog zu Sagan Fürst von Lobkowitz.

Johann Frantz von Degen

als Zeug.

Emanuel Ulbrich Sigburg

als Zeug.

II Ich Christoph von G l u c k Kais. Königl. Hof-Capell-Meister Urkunde und bekenne hiemit in Kraft dieser meiner Cession Dobra Wule genännt für mich., meine Erben und Erbsnehmere offentlich und vor jedermänniglich insonderheit da wo vonnöthen, dass ich diejenige Zehn Tausend Gulden Rhein Capital, welche mir Ihro Fürstliche Gnaden der Hochgebohrne Herr Herr Ferdinand Philipp Herzog zu Sagan in Schlesien des heil. röm. Reichs Fürst und Regierer des Hauses Lobkowitz, gefürsteter Graf zu Sternstein, Herr zu Clumetz und Raudnitz an der Elbe, dann deren Herrschaften Bylin, Liebshausen Miereschowitz, Eyenberg und Neündorf, Kayserl. Königl. Kämmerer, besage Hochdero Sub Dato Wienn den 1. ten January 1767 Sub Hypotheca Speciali deren im Königreich Böhmen in dem Leütmeritzer Kreys liegenden und Hochderoselben eigentümlich zugehörigen Allodial Herrschaften Bylin, Liebshausen, und Miereschowitz ausgestellten der Königl. Böhm. Landtafel in dem[: ten Apfelgrünen grösseren Schuld Verschreibungs Quatern anno 1769 am Montag der Gedächtnis der heil. Augustini, das ist den 28. ten Augusti Sub. lit.: F 22 einverleibten Obligation schuldig geworden, dem Wohlgebohrnen Herrn Joseph Carl Freyherrn von Bender at Laitha wegen mir diessfahls vollständig geleisteten Baaren Erlaag und Befridigung, nebst denen hievon seith 1. ten July 769 verfallenen und weiters à 4 pro Cento Jährlich laufenden Interessen cediret, und abgetretten habe, und auch hiemit deroselbten zu einem wah-

ren Eigenthum, und propre Guth dergestalten cedire und abtrette, dass wohlbesagt mein Freyherrlicher Herr Cessionarius, auch dessen weitere Cessionarij mit sothanen Capitali deren 10.000 Fl. und da Von Verschriebenen, auch seithgedachten 1. ten July 769 Verfallenen Interessen à 4 pro Cento ohne meiner- und meiner Erben oder sonstig, manniglichen Hinderniss, als mit dero übrigen eigenen Vermögen frey schalten und walten könne möge, und solle, wessentwegen auch die Original Obligationen extra direct habe, nicht minder Macht- und Gewalt ertheile, dass dieses mein Landesgebräuchig auf Pergamen gefertigtes Cessions-Instrument in meiner An- oder Abwesenheit der Königlichen Böhmisches Landtafel mit Bewilligung Ihro Kayserl. Königl. Apostol. Maytt. wohl verordneten Herren Räthen und Königl. Unter Amt Leüten einverleibet werden möge. Alles getreulich und ohne Gefährde. Urkund dessen habe Ich gegenwärtige Cession oder Dobra Wule nicht allein eigenhändig unterschrieben und mit Anhangung meines adelichen Innsiegels bestätigt, sondern auch die hierunten benannte[: adeliche Herren Zeügen[: jedoch Ihnen und denen Ihrigen ohne Schaden und Nachtheil:] zur gleichmässigen Mitfertigung alles Fleisses ersuchet. So geschehen Wienn den 1. ten July 1769.

Frantz Anton von Hall, als Zeug.

Wenzel Frantz von Haymerle, als Zeug Wienn.

Christoph von Gluck.

Angenommen den 5. ten Marti 1773.

Dieses Cessions-Instrumentum Dobra Wule genannt, ist mit bewilligung Ihro Röm. Kayserl-Königl. Apostolischen Majst. Räthen und Verordneten Königl. Pragerischen Herren Unter Amleüthen bey dem Amt der Königlichen Landtafel im Königreich Böhmen daselbst auf der darin enthaltene Clausul, in der „3“ Apfelgrünen Grös. Schuld Verschreibungs-Quatern Anno „1773“ Am Freytag nach dem Sanntag Invocabit: das ist den 5t. Martij sub Lit: S. „3“ Von worth zu worth einverleibet und behörig aufgezeichnet worden.

JOHANN MAYERN
Registral allda.

Coll.

III HAUPT- UND VERZICHTS-QUITTING

Pr. Zehen Tausend Gulden Rhein:, sage 10.000 Fl., welche Ich

Endesgefertigter aus der Herzog Saganisch Hochfürstl. Lobkowitzischen Cassa alhier, als das vom Herrn Capellmeister Christoph von Gluck ddo. Obligationis den 1. ten January Anno 1767 dahin angelegt- und weiters per Cessionem ddo. 1. July 1769 an mich gediehene- sodann bey der Königl. Landtafel im Königreich Böhmen auf die in erwehnten Obligations-Instrumente verhypotecirte Allodial-Herrschaften Bylin Liebshaussen und Mireschowitz, in dem 3. ten Apfelgrünen grösseren Schuld Verschreibungs- Quatern Anno 1769 den 28. Aug. Sub.: Lit F. 24 versicherte Capitale, heut untengesetzten Dato, samt denen bis ad Diem Solutionis vertagten Interessen gegen zurückgestellter Original-Obligation und Cession, baar und richtig empfangen zu haben, und in der Gänze befriedigt worden zu seyn, anmit bescheinige; Gebe auch Macht; famit gegenwärtig meine Haupt- und Verzichts-Quittung in benöthigten Fall auch ohne Beyseyn meiner, mit Bewilligung Ihro Kaiserl. Königl. Apostol. Mayst. Räthen und wohlverordneten Herren Unter-Amtleüthen, bey der Königl. Landtafel im Königreich Böhmen, einverleibet werden könne und möge Urkund dessen ist meine, und deren Endesunterschiedenen Herren Zeügen (jedoch Ihnen und denen Ihrigen ohne Nachtheil): eigenhändige Namens- und Pettschafts- Fertigung So geschehen, Wien, den 26. ten Augusti 1772. id est: 10.000 fl. Capital cum Interesse.

Joseph Mladota freyh. v. Solopisk als Zeug.

Frantz Mladota freyh. v. Solopisk als Zeug.

Joseph Carl. Freyherr von Bender.

Jacob Lunsburg als Zeug.

Johann Jacob Erdmann als Zeug.

0.4.

Diese Quittung ist der Königl. Landtafel mit Bewilligung der Röm. Kais. Königl. Apost. Majest. Räthen und Verordneten Prag. Unteramt Leüthen bey gleichge. Königl. Landtafel um Königreich Böhmen auf die darin enthaltene Clausul in dem 1. grünen quittirungsquatern Anno 1773 am Freytag nach dem Sonntag Invovabit das ist den 5. Marti sub lit. 0.4. Von worth zu worth einverleibet und behörig aufgezeichnet worden.

Reg. 6.

JOHANN JOSEPH LHALLENN.

Kgl. Landtäfl. Declamator.

PAUL NETTL.

CARL STUMPF, Die Sprachlaute. Experimentell-phonetische Untersuchungen. Nebst einem Anhang über Instrumentalklänge. 419 S. 8°. mit 8 Textfiguren und 8 Notenbildern. Berlin 1925, Julius Springer.

Für den Geisteswissenschaftler, der an das Ungreifbare gebunden ist und sein Bestes immer nur als körperlosen Gedanken geben kann, als etwas Unbeweisbares, das er mit mehr oder weniger Überzeugungskraft vorbringt und mit grösserer oder geringerer Gläubigkeit aufgenommen sieht — für ihn ist es ein besonders woltuendes Erlebnis, wenn ihm ein Stück seines Arbeitsstoffes von naturwissenschaftlicher Seite als standfeste, zuverlässige Grundlage ausgebaut wird. Ein solches Erlebnis ist Stumpfs Buch; ein Erlebnis, das sein Menschliches in der liebevollen Bewunderung eines im 78. Lebensjahre ungeschwächten Meisters hat. Stumpf, des Göttergeschenkes teilhaft, in alle Weiten hinauszureichen, ohne seinen Mittelpunkt zu verlieren, legt hier das Ergebnis langjähriger Studien vor, die, aus der ihn beherrschenden Polarität des musikalisch-klanglichen Empfindens und des philosophisch-naturwissenschaftlichen Denkens erwachsen, dem Wesen des lebendigen Klanges nachgespürt und es in dem Rahmen, den er sich gespannt hat, wie es scheint, einwandfrei ergründet haben. Das eigentliche Thema des Buches geht uns freilich nur mittelbar an; umsomehr aber das, was der Verfasser bescheiden einen Anhang nennt.

Auf die kürzeste Formel gebracht, bestätigen diese Studien die Grundanschauungen der Helmholtzschen Lehre und widerlegen die wesentlichen Argumente der Gegnerschaft, die dem grossen Tonpsychologen in Herrmann und andern Forschern erwachsen ist. Stumpf hat, wie andere, mit Stimmgabeln gearbeitet, an deren Resonanz oder Nichtresonanz der Teiltongehalt eines Klanges abgelesen werden kann. Aber seine Hauptarbeitsmethode baut sich auf den Erscheinungen der Interferenz auf. Eine Schalleitung, die sich zwischen Ein- und Ausgang derart gabelt, dass der Schall mit Phasenverschiebung wiederzusammentritt, die also den Schall

im Decken von Wellenberg und Tal aufhebt, musste ihm die Möglichkeit geben, jeden Teilton eines Klanges auszulöschen oder ihn umgekehrt durch Vernichtung aller andern Teiltöne herauszulösen und in seiner Stärke und Bedeutung festzustellen. Im einen Raum des Berliner Psychologischen Universitätsinstituts sitzt der Spieler, eine Wandöffnung lässt den Schall in die Röhrenleitung des Nachbarzimmers, im dritten Raum nimmt ihn das Ohr des Untersuchenden von dem Leitungsende ab. Mit unendlicher Geduld stellt er nun die vielen Gabelungen des Zwischenzimmers so ein, dass der Klangkörper allmählich bis auf den Grundton abgebaut wird. Dabei muss sich herausstellen, wieviel aus dem Ganzen herausgenommen werden kann, bis sich die bezeichnende Klangfarbe verwischt. Als Gegenversuch wird der Klang aus den einzelnen Teiltönen aufgebaut, bis die bekannte Farbe erscheint. Dabei fand sich im wesentlichen Folgendes.

Der Klang unserer Instrumente besteht aus überraschend vielen Teiltönen, oft mehr als dreissig. Alle gehören in die harmonische Reihe. Unter ihnen sind zwei Gruppen für die Bildung der Farbe wesentlich, der Haupt- und der Nebenformant. Der Hauptformant ist beweglich, d. h. er steigt mit dem Grundton; der Nebenformant ist, was Helmholtz noch nicht, wohl aber seine Gegnerschaft gesehen hat, fest, d. h. er bleibt, unabhängig von der Höhe des jeweiligen Grundtones, für alle Klänge des gleichen Instruments in derselben absoluten Lage. Hauptformant ist in der Regel die Gruppe vom vierten bis zum sechsten Teilton. Diese Töne sind durchaus nicht immer die stärksten im Klang, aber stärker als ihre Nachbarn. Bei der Tenorposaune z.B. liegt der feste Nebenformant, wenn c geblasen wird, auf $c^1—e^3$, beim Fagott dagegen nur auf $c^2—g^2$; der bewegliche Hauptformant im ersten Falle auf $c^2—c^3$, im zweiten auf $c^2—g^2$. Vielleicht noch klarer spiegelt sich die wahrgenommene Farbe im Stärkeverhältnis der einzelnen Teiltöne. Spielt man c auf Klarinette, Tenorposaune und Horn, so stehen die ersten fünf Teiltöne im Verhältnis

Kl.	Tps.	Hr.
6	16	12
1	13	12
10	10	10
1	8	12
7	0	10

Man sieht, warum die Klarinette hohl, die Posaune markig, das Horn glänzend klingt. Die Farbe ändert sich aber empfindlich, wenn das Instrument in einer andern Lage gespielt wird. Eine Oktave höher, auf *c'*, lautet das Verhältnis:

Kl.	Tps.	Hr.
10	6	0
12	12	6
20	20	10
6	12	16
14	10	12

Die Klarinette namentlich hat ausserordentlich an Fülle gewonnen, und der alte Satz, dass der Klarinette die geradzahligen Teiltöne fehlen, erweist sich als falsch.

Stumpf hat als erfahrener Musiker auch besondere Fälle in den Bereich seiner Untersuchungen gezogen, z.B. den Gegensatz von zylindrischer („neuer“) und konischer („alter“) Flöte, der mit der Verteilung des grösseren Glanzes zugunsten der ersteren sehr eindrucksvoll herauskommt, und den aktuelleren Unterschied von Gold- und Holzflöte, der auf einzelnen Tönen stark, auf andern aber gleich null ist.

Unmöglich, hier alle Ergebnisse auch nur anzudeuten. Musikforscher und Musiker müssen selbst Stumpfs Arbeit in die Hand nehmen. Sie werden ungeahnte Belehrung finden — und eine Belehrung, die ihnen in einer bemerkenswert geniessbaren Form vorgesetzt wird.

CURT SACHS

KUNST, J. en KUNST—V. WELY, C. J. A., *De Toonkunst van Bali II*. Aanvullende beschouwingen naar aanleiding van nieuwe vondsten en van Von Hornbostels Blaaskwinten-theorie. Overgedrukt uit deel LXV, af. I 3, van het Tijdschrift voor Indische Taal-, Land- en Volkenkunde, Weltevreden 1925, 133 S., 8°.

Schneller als erwartet, hat das Ehepaar K u n s t seinem grossen Werk über die Musik auf Bali einen Ergänzungsband folgen lassen, der in wichtigen Punkten Verbesserungen, Vereinfachun-

gen und Zusätze bringt. Selbstverständlich ist auch mit diesen Studien der ganze Komplex von Fragen, der an die praktischen und theoretischen Seiten der altmalaiischen Musik knüpft, nicht erledigt. Wir werden noch lange zu tun haben, bevor volle Klarheit herrscht. Das gilt ganz besonders von dem zentralen Ton-system der Insel, dem Saih pitu, einem Gewebe, bei dem Kette und Einschlag die gleichen pentatonischen Skalen bilden, und bei dem immer noch nicht ganz klar zu sein scheint, ob es bei den einheimischen Musikern als ein eigentliches modales System im strengsten Sinne aufgefasst wird, oder ob die absolute Tonhöhe abgesehen von der inneren Struktur und Leitern den Ausschlag gibt.

Neben die klassischen Modi *salendro* und *pelog* stellen die Verfasser jetzt einen dritten Modus *sanghyang dedari*. Dedari kommt vom Sanskritwort für Nymphen, und die Art, wie in diesem Modus musiziert wird, erinnert stärkstens an den Vortrag des Samaveda in Indien: im Bau der Skala, in der Reperkussion eines bestimmten Tones, in der ängstlichen Vermeidung gewisser anderer Töne, in der Sonderstellung und Umgehung des höchsten Tones, in der Ragafremdheit, der Mehrsätzigkeit, der Eröffnung jedes neuen Teils durch einsilbige Rufe, den seltsamen Zwischenrufen, dem unendlich langsamen Vortrag mit den Fermaten auf jedem Phrasenende, dem Wechsel von Solo und Chor, dem Respondieren mehrerer Chöre und dem strengen unbegleiteten Unisono. Dennoch wagt Kunst nicht, das balische *sanghyang dedari* von Vorderindien abzuleiten; er neigt vielmehr dazu, für diesen Stil eine gemeinsame Wurzel in Zentralasien anzunehmen, aus der die entsprechenden Musiken sowohl Indiens wie Balis hervorgewachsen seien. Mir scheint, dass in der Frage, die aufgerollt wird, eine der wichtigsten Anregungen der ganzen Arbeit liegt, eine Frage, die über alles Kleinfachliche hinaus an die letzten Geheimnisse der Kulturgeschichte rührt.

In den Bereich dieser Erforschung tiefster Zusammenhänge gehört auch Hornbostels Blasquintentheorie, die hier zum ersten Mal von fremder Hand nutzbar gemacht wird. Nach dieser Theorie gäbe es eine Urleiter, deren Stufen aus dem Überblasen einfachster gedackter Rohrpfifen gewonnen, aber — da diese Duodezimen um eine Kleinigkeit zu knapp ausfallen (678 statt 702 Cents) — ein wenig enger stehen als in der reinstimmigen Skala;

weit über das asiatische Festland hinaus, im Indischen Archipel, der Südsee, ja in Amerika seien die in der praktischen Musik verwendeten Leitern noch heute in peinlichster Genauigkeit Ausschnitte aus dieser Urleiter, nicht nur der Stufenanordnung nach, sondern sogar in der absoluten Tonhöhe.

Kunst skizziert nun eine Entwicklung der musikalischen Systeme, in der die Blasquintenleiter den Anfang bildet; dann seien die beiden zur Heptatonik ergänzenden Stufen eingefügt worden, drittens sei man durch die Errichtung von Skalen auf jedem der ursprünglichen Töne als Grundton zum Modalsystem gekommen, und am Schluss habe man sich dieser Fessel wieder entledigt.

Der gehaltvollen Studie haben die Verfasser einen Brief des deutschen Malers Walter S p i e s beigegeben, der in wundervollen Worten das grosse Erlebnis schildert, als in einem der schwerer zugänglichen Tempel *sanghyang dedari* getanzt wurde — die Tänzerinnen vom Priester in Dämmerzustand gebracht und ihre Jahrtausende alten heiligen Bewegungen von einem gewaltigen Chorunisono begleitet, anschwellend zu höchster Stärke, dann jäh abgebrochen, leise fortfahrend und von wahnsinnigen Schreien unterbrochen, einem Gesang, still wie die ewige Seele dieses Volkes, grossartig wie seine Tempel und nachtphantastisch wie die Fratzen, die sie schmücken.

CURT SACHS.

MICHEL BRENET, Dictionnaire pratique et historique de la musique. Paris, Librairie Armand Colin, 1926. 487 pp. in-8° avec 140 fig. 40 Frs.

Die immer rascher wachsende Zahl von Nachschlagewerken in allen Sprachen ist ein Ausdruck des stetig zunehmenden Interesses für musikalische Dinge; besonders aber zeugt ein Dictionnaire pratique von der erhöhten Anteilnahme der praktischen Musiker und Musikliebhaber an den Ergebnissen der wissenschaftlichen Forschung. Marie Bobillier, die uns unter dem Schriftstellernamen Michel Brenet wohlbekannt ist, hat die Aufgabe, französischen Kreisen diese Ergebnisse zu vermitteln, sehr ernst genommen. Die Abschnitte theoretischer und reingeschichtlicher Art sind gediegen, z. T. geradezu reich; selbst der Fachmann wird sie

mit Nutzen einsehen können. Seltsam aber, dass sich das Buch mit einem Haufen, wie mir scheint, recht überflüssiger Schlagwörter und Definitionen belastet, wie: „*Inchantable*, qui ne peut pas être chanté; *Inexécutable*, qui ne peut pas être joué ou chanté; *Infini*, qui n'a pas de conclusion". Das braucht freilich nicht ins Gewicht zu fallen. Dagegen darf nicht verschwiegen werden, dass die Instrumentenabsätze, die einen breiten Raum einnehmen, völlig ohne Kenntnis der in den letzten beiden Jahrzehnten ausserhalb Frankreichs stark geförderten Instrumentengeschichte geschrieben sind. Von der Vergleichenden Musikwissenschaft ist leider überhaupt keine Notiz genommen. Das nachgelassene Werk der verstorbenen Autorin ist von A. Gastoué druckfertig gemacht worden

CURT SACHS.

COMPTES-RENDUS RELATIFS À LA MUSICOLOGIE

ALLEMAGNE

Es ist ein natürlicher Vorgang, dass auf fruchtbare Jahre weniger ergiebige folgen, und so hat der deutsche Bibliograph des Jahres 1926 mit solchen Prachtstücken nicht aufzuwarten, wie etwa H. A b e r t s *Mozart* (1919), H. I. M o s e r s *Geschichte der deutschen Musik* (1920), G. A d l e r s *Handbuch der Musikgeschichte* (1924) oder im Vorjahre E. K u r t h s *Bruckner* (1925) es waren.

Zunächst bestimmen zwei K o n g r e s s b e r i c h t e den Eindruck des literarischen Jahres 1926 als einer Zeit der ruhigen Umschau.

Der *Bericht über den ersten Musikwissenschaftlichen Kongress der deutschen Musikgesellschaft in Leipzig vom 4. bis 8. Juni 1925* (Breitkopf & Härtel, Leipzig) spiegelt das Bild der viertägigen Redeschlacht getreu wider: nahe an hundert Sektionsvorträge finden sich ausser den drei öffentlichen Reden von A. S c h e r i n g, P. W a g n e r und G. A d l e r hier zusammen. Neben der immer im Mittelpunkt des Interesses bleibenden *Geschichte der Musik* und der musikalischen *Landeskunde* (52 Vorträge der mehrfach unterteilten Sektion VI) wurde *Bibliographie* (4 Vorträge der Sektion I), *Vergleichende Musikwissenschaft und Instrumentenkunde* (6 Vorträge der Sektion II), *Methodik der Musikwissenschaft* (4 Vorträge der Sektion III), *Musikalische Jugenderziehung und Organisation* (6 Vorträge der Sektion IV), *Theorie der Musik* (5 Vorträge der Sektion V) und *Aesthetik der Musik* (16 Vorträge der Sektion VII) behandelt.

Der *Bericht über die Freiburger Tagung für Deutsche Orgelkunst vom 27. bis 30. Juli 1926* (herausgegeben von Wilibald G u r l i t t im Bärenreiterverlag, Augsburg) hat aus leicht verständlichen Gründen ein geschlosseneres Aussehen als der die Gesamtheit der Musikwissenschaft umfassende Leipziger Bericht; docht selbst hier, beim Eingehen in ein geschlossenes Bereich, erwies es sich,

dass bei richtiger Fragestellung auch Spezialgebiete für die Allgemeinheit fruchtbar gemacht werden können, und es ist ein unübersehbares Verdienst des Vorsitzenden der Tagung und des Herausgebers des Berichts, die Weite und Höhe des Standpunkts (in der Rede *Die Wandlungen des Klangideals der Orgel im Lichte der Musikgeschichte*) festgelegt zu haben, auf dem die Verhandlungen sich bewegten. Der Bericht gibt in einem Anhang und in einer Beilage (*Ausgewählte Orgelstücke des 17. Jahrhunderts* von K. M a t t h ä i) Proben der praktischen Musik, die für die Tagung in Betracht kam.

Orgelfragen treffen überhaupt in Deutschland auf lebhaftes Interesse: man hat die ältere Literatur zur Prüfung der modernen Orgel angewandt und gefunden, dass sich das Instrument von seinem Wesen in der Richtung auf die Nachahmung des romantischen Orchesters allzu weit entfernt habe. Nachdem das musikhistorische Institut in F r e i b u r g i.B. den entschiedensten Schritt mit einer nach der Disposition des M. Praetorius erbauten Orgel vom Typus des Compenius getan hat, trat H.H. J a h n n für die Anlage des Arp Schnitger in St. Jakobi-H a m b u r g ein; neuerdings hat Chr. M a h r e n h o l z in der g ö t t i n g e r Marienkirche ein vorhandenes Werk von Grund auf, doch unter Bewahrung alten Materials, umgebaut und darüber in einer Broschüre *Die neue Orgel in der St. Marienkirche zu Göttingen* (Göttingen, H. Jung) Rechenschaft gegeben; das Instrument ist im Gegensatz zur Manualorgel eine „Werk“orgel und merzt alle nicht orgeleigenen Register zu Gunsten von Rohrwerken und Labialstimmen aus.

Auch die Universität H a l l e hat für ihre Aula eine neue Orgel bekommen, die, ähnlich wie das kürzlich aufgestellte Werk in der Pauluskirche zu H a n n o v e r, zwar das vorromantische Ideal fest im Auge behält, sich aber den technischen Neuerungen der Gegenwart nicht völlig verschliesst (vgl. *Die neue Orgel in der Aula der vereinigten Friedrichs-Universität Halle-Wittenberg*).

Vertritt (nach Gurlitt) Compenius die früh-, Schnitger die hochbarocke Orgelbaukunst, so gehört G. Silbermann der spätbarocken Zeit an. Eine Monographie über ihn (*Der Orgelbauer Gottfried Silbermann*), der durch seinen Bruder Andreas auf Eugen Gasparini zurückgeht, kommt aus der Hand Ernst F l a d e s.

Die von dem „Bückerburger Institut“ bei Fr. Kistner und C. F. W. Siegel in Leipzig herausgegebene, buchtechnisch ausgezeichnet behandelte Arbeit ordnet den heute wie früher leidenschaftlich umkämpften Typus Silbermanns vor- und rückschauend in die Geschichte ein und beruht auf der Kenntnis von 52 Werken des Meisters, von dem noch 36 Stücke erhalten sind.

Die biographischen Daten zweier vorbachischer norddeutscher Orgelmeister: Franz Tunders (1614—67) und Dietrich Buxtehudes (1637—1707) zusammengetragen zu haben, ist das Verdienst Wilh. Stahls. Eine Broschüre (Fr. Kistner und C. F. W. Siegel, Leipzig) fasst ältere Studien des Verfassers zusammen und schildert mit dem Leben auch die Umwelt der Künstler in der anschaulichen Art, deren Voraussetzung genaue Kenntnis der Zeit ist.

In diesem Zusammenhange dürfen als praktische Belege älterer Orgelkunst die zehn Hefte erwähnt werden, die M. Seifert in der Sammlung *Orgänum* (Fr. Kistner und C. F. W. Siegel, Leipzig) in sorgfältig behandeltem Text veröffentlicht hat.

Eine Sammelstelle für die Beethovenarbeit will A. Sandbergers *Neues Beethoven-Jahrbuch* sein, das in geschmackvoller Ausstattung bei Benno Filser in Augsburg erscheint. Das zweite Heft, inhaltlich mit dem ersten eine Einheit bildend, enthält eine Gruppe von Abhandlungen zum beethovenschen Liede, einige Arbeiten über des Meisters Beziehungen zum Theater, über Cherubinis Einfluss auf die Ouvertüre, über die C-dur-Messe, die neunte Symphonie, einen Klavierkonzertsatz, der I. Rösler zugewiesen wird, endlich eine kritische und eine bibliographische Übersicht über die Beethovenliteratur, erstere vom Herausgeber.

Unter den historischen Arbeiten beansprucht eine ortsgerichtliche den ersten Platz. Der Ort, um den es sich handelt, ist Leipzig, unter Deutschlands Städten die der, wenn nicht höchsten, so doch am wenigsten unterbrochenen Kulturüberlieferung, in der die Musik von je, und vorzüglich seit dem 15. Jahrhundert, bedeutend hervortrat. Nachdem Rudolf Wustmann (1916) im Jahre 1909 den ersten Band einer *Musikgeschichte Leipzigs* von drei geplanten herausgegeben hat, ist Arnold Schering jetzt mit dem zweiten hervorgetreten (Fr. Kistner und C. F. W. Siegel, Leipzig). Die Darstellung, die den Zeitraum von 1650—1723 umfasst, weicht von der des Vor-

gängers insofern ab, als vor der (in jedem Fall unerlässlichen) Urkunde der sachlichen Zusammenfassung der Vorzug gegeben wird. So entstehen denn zwanzig Kapitel, in deren Überschriften Personennamen nicht erscheinen. Dem musikalischen Kirchendienst, der in acht wohl disziplinierten Abschnitten behandelt wird, tritt die Musik des bürgerlichen Lebens und endlich in zwei Abschnitten die erste Phase des städtischen Opernlebens gegenüber. Die Mitteilung zahlreicher Proben praktischer Musik entspricht der allgemeinen Haltung, in der ein überaus mannigfaltiger Stoff angeschaut wird.

Ähnliche Probleme, wie die Ortsgeschichte, kennt die musikalische Ländergeschichte; die Fragen der Stoffabgrenzung. Denn Querverbindungen zwischen den Nachbarn sind normaler Weise da und zu Zeiten stark. L. S s a b a n e j e w s *Geschichte der russischen Musik*, für deutsche Leser bearbeitet, mit einem Vorwort und einem (die Entwicklung seit 1914 behandelnden) Nachtrage versehen von O. von R i e s e m a n n (Breitkopf & Härtel, Leipzig) entgeht der Gefahr der Zersplitterung durch zuchtvolle Beschränkung auf den die Sammlung allerdings begünstigenden Gegenstand (ihr Verfasser ist Mathematiker) und durch Herauskehrung der soziologischen Bedingungen, die nach des Verfassers Ansicht wie den Staat so auch seine Kultur formen. So wird die Musik zu einer organischen Begleiterscheinung der allgemeinen geschichtlichen Entwicklung; aus dieser Einstellung ergibt sich die Betonung der Neuzeit und im Besonderen des neunzehnten Jahrhunderts.

Einer von Ssabanejew besonders kritisch angefassten Persönlichkeit, dem grossen Antiformalisten *Modest Petrowitsch Musorgski* widmet Oscar von R i e s e m a n n eine eingehende Studie (erschienen als 2 Band der *Monographien zur russischen Musik* im Drei Masken Verlag, München; 28 S. Musikbeilagen, darunter Erstdruck einer Szene aus der Urfassung des Boris Godunow, die bisher unbekannt geblieben ist). Es ist leicht zu begreifen, dass der verdienstvolle Verfasser, gestützt auf Briefe und Dokumente, mehr biographisch als stilkritisch vorgeht: wenn irgendwo, so ist im Falle dieses Mannes das menschliche Erleben eng mit der künstlerischen Formung verbunden.

Eine kleine Studie, ebenso mehr biographischen als gerade stilkritischen Charakters über *Die Hohenzollern in der Musik-*

geschichte des 18. Jahrhunderts gab Gustav L e n z e w s k i sen. (Chr. Fr. Vieweg, Berlin) heraus; das Heft befasst sich mit Friedrich II, mit dessen jüngster Schwester Amalie, mit seinen beiden Neffen, dem König Friedrich Wilhelm II. und dem genialen Prinzen Louis Ferdinand.

Auch Otto K e l l e r s *Wolfgang Amadeus Mozart* (Gebrüder Paetel, Berlin und Leipzig) beschränkt sich auf die Schilderung des Lebensgangs nach den neuesten Forschungsergebnissen, und mit Recht, weil das Buch als Zugabe zu einer Mozartbibliographie gedacht ist. Aus der verdienstlichen Zusammenstellung von Daten indes psychologische Schlüsse zu ziehen und die auf Moralisches anzuwenden, das heisst die Machtmittel des immer der Gegenwart verhafteten Schriftstellers überschätzen, seine Befugnis überschreiten. Das lebenvollste Bild, das wir von Mozart besitzen, hat ohnehin er selbst entworfen in seinen Briefen. Eine verständige Auswahl aus ihnen hat Albert L e i t z m a n n mit Berichten von Zeitgenossen über den Künstler vereinigt (*Wolfgang Amadeus Mozart*, Insel-Verlag, Leipzig) und mit Genauigkeit erläutert.

Den Lobredner der Goethe-Mozartschen Kunstperiode, Robert Schumann stellt P. F r e n z e l in seinem menschlichen und künstlerischen Verhältnis zu Goethe dar (*Robert Schumann und Goethe*, Breitkopf & Härtel, Leipzig).

Das Schrifttum um Peter Cornelius ist seit Sandbergers erstem Vorstoss verhältnismässig reich; zweifellos ist auch in seinem Falle das Erleben einer grossen Zeit von höchstem Wert. Diese Zeit aus seiner Gesinnung heraus darzustellen, unternimmt Karl Maria C o r n e l i u s, wenn er das Leben seines Vaters beschreibt (*Peter Cornelius, der Wort- und Tondichter*. Gustav Bosches Verlag, Regensburg). Auch diesmal ergibt sich ein Bild, das die Persönlichkeit deutlicher zeigt als das Künstlertum. Und doch wäre das im Schatten des Titanen brennende Licht wegen seiner eigentümlichen ruhigen Leuchtkraft wert, gesehen und gezeigt zu werden.

Die Wagnerforschung ist um zwei in ihrer Art reizvolle Beiträge vermehrt worden. Julius K a p p und Hans J a c h m a n n gaben ein Werk heraus, das Richard Wagners Verhältnis zu seiner ersten „Elisabeth“ *Johanna Jachmann-Wagner* behandelt. (Dom-Verlag, Berlin). Johanna ist die Tochter von Richards äl-

terem Bruder Albert. Die bisher dunkeln Umrisse seiner Erscheinung werden, von Kapp nachgezeichnet, deutlich; eine sympathische Frauengestalt wird der Gegenwart durch die Hand ihres Sohnes nahe gebracht. Bisher unbekannt gebliebene Dokumente machen einen eigenen Reiz des Buches aus. — Das Gesamtproblem Wagner-Nietzsche zu erfassen, ist das schöne Ziel, das sich Johannes M. Verweyen vorsetzte (*Wagner und Nietzsche*. Verlag von Strecker und Schröder, Stuttgart). Von hohem Standpunkte aus wird hier das unter einer „nicht leicht durchdringbaren Hülle“ vorhandene Wesentliche erspäht und erklärt, und die Philosophie findet, so vorgehend, einen ihrer würdigen Gegenstand.

Eine stilkritische Arbeit zu Wagners „Tristan“ legt Alfred Lorenz vor (*Der musikalische Aufbau von Richard Wagners „Tristan und Isolde“*. Bd. II von *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner*. Max Hesses Verlag, Berlin). Es sind vorzüglich Formprobleme, die Aufsichtung der „dichterisch-musikalischen Periode“, die den Fragenden reizen, der schon jetzt zu fesselnden Ergebnissen kommt. Ihre Auswertung im Sinne einer höheren Synthese wird erst zu erwarten sein, wenn zu dem „Ring“ und dem „Tristan“ die analytische Behandlung der „Meistersinger“ und des „Parsifal“ getreten ist.

Mit Franz Liszt befasst sich in der Art romantischer Künstlernovellen ein von H. Fauler in das Deutsche übertragenes Buch von Guy de Pourtalès (*Franz Liszt. Roman seines Lebens*. Urban-Verlag. Freiburg i. B.).

Höher steht, wenngleich (oder weil) stark dichterisch beeinflusst, Max Brods, Monographie über *Leoš Janáček* (Universal-Edition, Wien), die des Komponisten Kunst und Theorie aus seiner „Empfindlichkeit für Minima“ gut ableitet.

Ein Self-made-man der Musikwissenschaft, der ihre Verachtung „nötigenfalls“ erbittet, ist Paul Bekker. Nachdem er in mehreren Schriften, zuletzt in einem *Materiale Grundlagen der Musik* genannten, in der Universal-Edition (Wien) erschienenen Hefte seine „Wahrnehmung“ klug begründet hat, ist er dazu übergegangen, seine in der Antithese *harmonisch-polyphon* gipfelnde Musikanschauung aus dem Bereich der ästhetischen Spekulation in das Reich der Geschichte zu übertragen. Das geschieht in der *Musikgeschichte als Geschichte der musikalischen Formwandlungen* (Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart).

Kunst als Metamorphose unveränderlich schaffender Kräfte, dieser Grundgedanke geht durch das Buch, das die Gesetze zeigen will, nach denen sich solche Wandlung, die nicht Entwicklung ist, vollzieht. Ablehnung oder Zustimmung, von Anderem kann in diesem Falle nicht die Rede sein.

Zwei Nachschlagewerke sind im verflossenen Jahre erschienen. Alfred Einstein hat den *Dictionary of modern music and musicians* von A. Eaglefield-Hull in das Deutsche übersetzt und bearbeitet (*Das neue Musiklexikon*. Max Hesses Verlag, Berlin). Seinen Charakter erhält das Werk durch die Beschränkung auf die nach rückwärts nicht ängstlich abgegrenzte Gegenwart; das von ihr entrollte Bild ist nicht nur mannigfaltig, sondern auch tief gesehen. Das Verhältnis von Bach oder Beethoven zum zwanzigsten Jahrhundert wird vom Herausgeber mit der gleichen Sorgfalt bedacht, wie das Opus des jüngsten Atonalisten, nicht zu reden von den die heutige Generation bewegenden Fragen, deren Behandlung den eigentlichen, wenn auch verschleierte Mittelpunkt des Werkes bildet. Auf anders geartete Bedürfnisse nimmt das im Jahr 1860 zuerst erschienene, jetzt in 12. Auflage von W. Altman völlig überarbeitete, *kurzgefasste Tonkünstlerlexikon* von Paul Frank Rücksicht (Verlag von Karl Merseburger in Leipzig).

Es enthält nur Namen, diese aber in erstaunlicher Fülle, und ist eine in ihrer Art unentbehrliche Auskunftsstelle, die mit der Kürze peinliche Genauigkeit paart.

Es ist ein gewaltsam, d.h. auf ministerielle Anweisung hin erschlossenes Gebiet, in das Fritz Reuter nicht zwar den ersten, aber doch einen bemerkenswerten Vorstoss wagt. Seine *Musikpädagogik in Grundzügen* (Verlag Quelle und Meyer, Leipzig) geht von einem Entwurf des im Jahre 1923 verstorbenen Rich. Kaden aus und entwickelt in acht locker zusammenhängenden Kapiteln Gedanken, die zum Teil für ein zu erwartendes, einstweilen noch nicht mögliches System der Musikpädagogik verwendet werden können. — Praktische Pädagogik treibt auf erspriessliche Art Paul Mies, der in seinem Buche *Musik im Unterricht höherer Lehranstalten* (P. I. Tonger, Köln a. Rh.) die Musik dem Lehrplane mit starker Überzeugung einfügt.

Aus der Jugendbewegung, deren Schrifttum sich vorzüglich auf die Häuser Georg Kallmeyer in Wolfenbüttel und

Bärenreiter-Verlag in Augsburg stützt, kommen manchmal wissenschaftlich aussehende, manchmal aber auch wissenschaftlich zu bewertende Leistungen.

Zwei Memoirenwerke werden als ungewollt klassische Zeugnisse aus der Zeit der Jahrhundertwende einst geschichtlichen Wert bekommen: Goby Eberhardts *Erinnerungen an bedeutende Männer unserer Epoche* (Otto Quitzow-Verlag, Lübeck) und Willy Burmesters *Fünfzig Jahre Künstlerleben* (August Scherl, Berlin). Wichtiger müssen zwei Briefsammlungen erscheinen. *Giuseppe Verdis Briefe* herausgegeben und eingeleitet von Franz Werfel, übersetzt von Paul Stefan (Paul Zsolnay Verlag, Wien) lüften zwar das Geheimnis seines Künstlertums nicht oder nur wenig, sind aber als Beiträge zur Kenntnis seiner menschlichen Art willkommen. — Tief in das Problem des die Vokalmusik charakterisierenden Verhältnisses zwischen Wort und Ton dringen die Briefe ein, die Richard Strauss, der Musiker, mit dem Dichter seiner besten Texte, mit Hugo von Hofmannsthal ausgetauscht hat (*Richard Strauss Briefwechsel mit Hugo von Hofmannsthal*. Hgg. und eingeleitet von Franz Strauss. Paul Zsolnay Verlag. Wien). Nach dem inneren Gewicht und nach der Weite der Schau verdienen die Briefe des Dichters den Vorzug vor denen des Musikers, dessen „sehr wertvolle Einwände“ mehr praktischer Art sind. Allerdings befindet sich Hofmannsthal im eigenen, Strauss im fremden Element.

Die *Geschichte unserer Musikinstrumente* vom geistes-, nicht vom naturwissenschaftlichen Standpunkte aus darzustellen, ist Karl Nef geglückt. Sein (bei Quelle und Meyer in Leipzig herausgekommenes) Büchlein enthält viel Wissen und stellt gut dar. — Der Titel *Die akustischen Rätsel der Geige* und der Untertitel *Die endgültige Lösung des Geigenproblems*, die von Karl Fuhr für sein Buch gewählt wurden (Verlag von Karl Merseburger in Leipzig) besagen, dass nicht das mathematische, nicht das mechanische, sondern nur das akustische Verfahren, d.h. die Prüfung des zum fertigen Instrument verwendeten Materials auf seine Eigentöne und die daraus sich ergebenden Folgerungen zu dem Ziele führen, um dessen Erreichung Geschlechter von Fachleuten und Laien sich bemühen und bemüht haben. — Einen anspruchslosen, doch brauchbaren *Führer durch die Soloviolinmusik* gibt Florizel von Reuter (Max Hesses Verlag, Berlin) heraus.

Ein Unzeitgemässer ist Alexander László. In dem Augenblick, da die Welt das Heil von der Trennung der in der Romantik in einander verfließenden Künste erwartet, findet er, dass enger noch als die Sprache die Farbe mit der Musik zusammengehöre. In seiner Abhandlung über *Die Farblichtmusik* (Breitkopf & Härtel, Leipzig) beschreibt László das Phänomen selbst, das von ihm gebaute und praktisch vorgeführte Farblicht-Klavier und die Notation. Ein einleitender Teil befasst sich mit anderen Trägern der eigentümlichen Veranlagung; schon im Jahre 1725 konstruierte B. Castel ein „Clavecin oculaire.“

Drei Musikverleger gestatten uns einen Einblick in das Innere ihrer Häuser. Breitkopf und Härtel in Leipzig widmen den neuen Band ihres typographisch ausgezeichnet behandelten Jahrbuches *Der Bär* dem Andenken Beethovens, dessen Hervortreten mit der Reorganisation des Leipziger Geschäfts zusammenfällt. Das Archiv der alten, angesehenen Firma hat köstliche Schätze hergegeben, die den grossen Künstler in immer neuer Beleuchtung zeigen, teils durch ihn selber, teils durch Freunde, wie den Legationsrat Griesinger, F. A. Kanne, Andreas und Nannette Streicher, die Gräfin Erdödy, I. X. Brauchle, A. Reicha, A. Schindler, I. N. Mälzel, Giannatasio del Rio, für dessen Tochter Nanni Beethoven ein Hochzeitslied komponierte, das in seiner Urgestalt jetzt zum ersten Mal mitgeteilt wird. Unter 24 Liedbearbeitungen Beethovens erscheinen einige bisher unbekannte Stücke. — Der Verlag Gustav Bosse in Regensburg gibt als Hüter einer „Deutschen Musikbücherei“ einen *Almanach* heraus, der seinen musikwissenschaftlichen Inhalt um das schier unerschöpfliche Thema der Tonkunst in Wien gruppiert. — 25 *Jahre neue Musik* heisst der Titel eines von der 1901 gegründeten Universal-Edition veröffentlichten Jahrbuchs, das die musikalischen Bewegungen des letzten Vierteljahrhunderts durch tiefe Querschnitte freilegt.

In der Musiktheorie wurden von der Seite der Jüngsten bemerkenswerte Leistungen vorgelegt. Die Überwindung des Halbtonsystems durch das die Zusammenfassung aller neuen Arten der Oktaveinteilung bedeutende Zwölfteltonsystem erfordert von Naturen, die als Maxime aussprechen, dass „nur klare Vorstellungen klare lebensfähige musikalische Ausdrucksformen“ geben, gebieterisch Rechenschaft über die organische

Einheit von Seelenleben und Tonmaterial. Alois Hába versucht diese Klärung, nachdem er Grundlegendes mit einer Broschüre *Von der Psychologie der musikalischen Gestaltung* (Universal-Edition, Wien) ausgesprochen hat, in seiner *Neuem Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, Viertel-, Drittel-, Sechstel- und Zwölftel-Tonsystems*, deren Übertragung aus dem Tschechischen bei Kistner und Siegel in Leipzig erschienen ist.

Auch Josef Matthias Hauer empfindet die Notwendigkeit des Sichbewusstwerdens, wenn er seine *Zwölftontechnik* (Universal-Edition, Wien) Niemandem widmet als dem Komponisten von Zwölftonmusik, dem er Gesetze mitteilen will, die er bei eigenem Schaffen gefunden hat. Sein Buch setzt die Kenntnis einer *Vom Melos zur Pauke* genannten Abhandlung (Universal-Edition, Wien) voraus. Hauer bedient sich der zwölf Halbtöne des temperierten Systems, deren Beziehungslosigkeit zu einander Voraussetzung seiner Theorie ist; Hába schlägt den von ihm geschichtlich erklärten Weg der Bildung eines neuen Systems ein. — Seinen Grundriss einer Theorie der lebendigen Musik nennt Franz Landé *Vom Volkslied bis zur Atonalmusik* (Karl Merseburger, Leipzig). Unsere ausländischen Leser sollen wissen, dass wir den Ausdruck Atonalmusik nicht für glücklicher gebildet halten als etwa das Wort Physikalexperiment; aber sie sollen auch wissen, dass das Buch bei knappstem sprachlichen Ausdruck eine Fülle gut durchdachter Anschauungen in sich schliesse. — Von Czerny bis zu Cyrill Scott und Hindemith reichen die Musikbeispiele, die Ludwig Riemann benutzt, um das Verstehen der tonlichen und der akkordischen Logik zu befördern. Das Verfahren, das dem *Erkennen der Ton- und Akkordzusammenhänge* (Ernst Bisping, Münster i. W.) zu Grunde liegt, ist Ergebnis einer pädagogischen Anlage und sehr einleuchtend. — Den grossen Heinrich Schütz in seiner Eigenschaft als Lehrer hat Josef Maria Müller-Blattau bekannt gemacht: *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard* (Breitkopf & Härtel, Leipzig). Der Ausgabe des von der „Singe-Kunst“ ausgehenden Traktats giebt der Herausgeber eine mit philologischer Sorgfalt behandelte Einleitung mit, die alle wünschenswerten ideellen und materiellen Grundlagen freilegt.

Ein Thema, zu dem nur geringe Vorarbeiten vorhanden sind,

das aber dennoch einmal angegriffen werden musste, hat Adolf A b e r erwählt. Sein Buch über *die Musik im Schauspiel* (Max Beck, Leipzig) mischt Geschichtliches und Ästhetisches und geht allen auftretenden Fragen mit Ernst nach.

Wie das Jahr 1927 das Beethovenjahr sein wird, so war das vergangene ein Weberjahr. Die bisher noch fehlende *Gesamtausgabe der Werke* des „Freischütz“-Komponisten steht unter der Leitung H. I. M o s e r s und kommt bei Benno Filser in Augsburg heraus. Im ersten Bande erschienen zwei bisher ungedruckte Werke: die Jugendoper „Peter Schmoll“ und das Opernfragment „Das Waldmädchen“. Ausserhalb der Serie hat Constantin S c h n e i d e r die kürzlich aufgefundene grosse *Jugendmesse* in Es-dur in dem gleichen Verlage herausgegeben. In diesem Zusammenhange möge auch die ebenfalls von Filser veröffentlichte Festschrift von Hans P f i t z n e r *Was ist uns Weber?* erwähnt werden.

Die so genannten bairischen Denkmäler (*Denkmäler der deutschen Tonkunst, Reihe II*, redigiert von A. S a n d b e r g e r, neuerdings im Verlage von Benno Filser, Augsburg) stehen im 25. Jahrgang. Er bringt den zweiten Teil von Anton R o s e t t i s ausgewählten Werken: Ausgewählte Kammermusikwerke nebst einem Instrumentalkonzert, eingeleitet und herausgegeben von Oskar K a u l.

Die *Deutsche Musikgesellschaft* hat sich eine von Th. K r o y e r geleitete *Abteilung zur Herausgabe älterer Musik* angegliedert. Von den musikalischen Werken Guillaume de M a c h a u t s, die Friedrich L u d w i g herausgibt, sind im ersten Bande die Balladen, Rondeaux, Virelais und verwandte Formen zu finden. Der philologischen Treue des Bearbeiters verdanken wir einstweilen den mit aller Kritik behandelten Text; den folgenden Bänden (Motetten, Messe, Lais) wird sich in Form einer *Abhandlung* die „Einleitung“ in das ganze Opus anschliessen.

Sing- und Spielmusik aus älterer Zeit nennt sich ein als Beispielsammlung zu einer *Geschichte der Musik* geplantes Bändchen, das Johannes W o l f (bei Quelle und Meyer, Leipzig) verlegt hat, eine ganz persönlich gesehene Auslese aus der Kunst seit dem dreizehnten Jahrhundert in einer auch dem Laien zugänglichen Umschrift.

Die Händel-Festspiele in Göttingen wurden trotz der Berufung

ihres verdienstvollen Gründers Oskar Hagen nach Amerika wieder aufgenommen; die musikalische Leitung hatte Rudolf Schulz-Dornburg, die szenische Hans Niedeckengebhard. Der „Ezio“ in Fr. Norholts Bearbeitung war die Neuheit des Jahres, die in Münster i. W. bei einem grossen Händelfest der *Deutschen Händelgesellschaft* neben der szenischen Aufführung des „Alexander Balus“ und reichlicher Kammermusik wiederholt wurde.

Der Musikunterricht in den Mittelschulen ist durch ministerielle Verordnung neu geordnet worden.

Professor Dr. Wilhelm Fischer hat im Benediktinerstift zu Lambach ein Symphonie in Gdur des elfjährigen Mozart gefunden.

Das Musikgeschichtliche Museum Heyer in Köln ist für die Stadt Leipzig (mit staatlicher und privater Hilfe) angekauft worden. Die Kaufsumme beträgt 800 000 Mark.

TH. W. WERNER

ANGLETERRE

Whatever one may think of the music which England is now producing there can be no question as to the activity of various kinds which is taking place, and particularly that relating to the science and history of music. The appointment of Mr. Edward J. Dent as Professor of Music at Cambridge University is significant of what is taking place, for Mr. Dent is not so much a capable composer as were his predecessors as he is a scholar whose research covers all periods from the earliest pre-classical times to the present. Mr. Dent comes in a distinguished line which includes Thomas Tudway. Dr. Maurice Greene, Clarke-Whitfield, who was the first to arrange Handel's oratorios and cantatas for voice and piano, and the composers Sterndale Bennett, G. A. Macfarren and Stanford. To-day Cambridge University is a musical centre of some importance, and the new Professor will have a congenial task, though not by any means an easy one, in leading and unifying the many activities in the various colleges and societies. It is probable that his work will come in for much criticism, but such criticism will be of a constructive character coming from scholars whose erudition is not seriously less than his own.

Two „festivals” worthy have note have taken place during the last year. That of the English Folk-Dance Society held in London early in June served to show the possibility of keeping alive the active exercises which are classed as 'folk-dances' among those for whom they are primarily intended. Very different was that arranged and given by Mr. Arnold Dolmetsch and his family in the village of Haslemere at the end of August. At this Mr. Dolmetsch and his six children played on actual or copied seventeenth and eighteenth century instruments music originally written for such instruments. These included Harpsichord, Lute, a full 'consort of violls', Recorders and Organ and the works were by Bach, Purcell, Handel, Kuhnau, Rameau, Leclair, Frescobaldi, Vivaldi, Co-

relli, Dom. Scarlatti and other less known composers of the period. Another "celebration" has been that at Oxford of the Tercentenary of the foundation of the Professorship of Music at that University. The foundation took place on May 5, 1626 and the tercentenary was observed by a week of music chiefly by composers who were at one time students in the University or who, like Haydn, had received an honorary degree, the first of whom, though not a composer, was the founder of the "Chair" or Professorship. Bach, however, was not overlooked, as the movement for creating interest in the works of this master has come largely from Oxford, the present Professor of Music, Sir Hugh P. Allen being one of the ablest and most enthusiastic directors particularly of his choral works. Another work in this direction which started in 1926 is that of the Bach Cantata Club the title of which explains itself.

Lectures do not seem to have been so rich in subjects suitable for mention here as in previous years but the Musical Association provides its usual interesting quota. The list includes *Duets for Two Pianos*, by A. M. Menderson, *Spanish Madrigals*, by J. B. Trend, *Ear, Eye, and Hand in Music-Study* by Ernest Fowles, *English Opera* by Edward J. Dent, *The Aesthetic Value of the English Madrigal*, by Ch. Van den Borren and *The Influence of Music: from Arabic Sources*, by H. G. Farmer. Books and musical publications on the other hand have been considerable both in numbers and importance. Among the most noteworthy is a facsimile reprint, with notes by Hilda Andrews and an introduction by Sir Richard R. Terry of William Byrd's „My Lady Nevell's Book", which is a matter of congratulation both to Miss Andrews and Messrs. Curwen the publishers. Another work issued under almost precisely the same conditions though in this case the publisher is the Oxford University Press, is "The Musicall Gramarian" of Roger North. This latter house has also issued an edition by Edward Dent of Purcell's „Dido and Aeneas" with the English text and a translation (presumably that used at the performance given earlier in the year at Münster) into German. Messrs. Chester, who have lent the columns of their journal for quite a long time to discussions on the subject, have issued the Original version of Musorgsky's "Boris Godounov" as well as a series of motets by William Byrd, Robert Cooper and Christopher Tye. Another pub-

lication, of which the title is the least pleasing feature, is "Charming Sounds", eleven eighteenth century songs collected from the British Museum manuscripts by Ursula Greville and edited by Owen Mase. This is published by Curwen.

Of books, apart from music, decidedly the most important is that by Dr. C. Sanford Terry entitled "Joh. Sebastian Bach, Cantata Texts, Sacred and Secular", which contains not only translations of the texts but an important section dealing with the Lutheran Liturgy of Bach's day. This is issued from the house of Constable. Other books are "The Music of Spanish History to 1600" by J.B. Trend (Hispanic Society of America). "Letters of Ludwig van Beethoven" selected and edited by A. Eaglefield Hull (Dent), "Some Questions of Musical Theory", an abstruse discussion of Hellenic Art, by Wilfrid Perrett (Cambridge University Press), "Carlo Gesualdo, Prince of Venosa, Musician and Murderer", by Cecil Gray and Philip Heseltine, "The Borderland of Music and Psychology" by Frank Howes, "Terpander, or Music and the Future" by Edward J. Dent and "Orpheus, or The Music of the Future" by W. J. Turner, all published by Kegan Paul, "Carillon Music and the Singing Towers of the Old World and the New" by William Gorham Rice, published at The Bodley Head, "Father Smith, otherwise Bernard Schmidt, being an account of a 17th century Organ Builder" by Andrew Freeman, published at the office of 'Musical Opinion', a "Life of William Jackson (of Masham), the Miller Musician", by J. Sutcliffe Smith, which presents the general conditions of musical life in England in Early Victorian Times, published by Angus of Leeds, and the latest number of the Oxford University Press "Musical Pilgrim" Series on "Beethoven's Op. 18 Quartets" by H. W. Hadow.

The following is a list of the principal articles in the musical periodicals so far as they do not relate to passing events of to-day:

Music and Letters: (quarterly);

January: *The Italian Cantata of the XVII Century*, H. de Prunières, *Vincenzo Bellini*, C. Gray, *The Christmas Carol*, W. Wake-ling Dry, *Berlioz the Critic*, W. W. Roberts.

April: *Comparative Study of Indigenous Forms of Opera*, M. Radford, *Some Purcell Fantasies*, A. Mangeot, *English Musical Instruments at Brussels*, E. Closson.

July: *Passion Music before 1724*, H. M. Adams.

October: *Scales*, A. H. Fox-Strangways, *Hector Berlioz*, A. E. Brent Smith.

The Organ: (quarterly).

January: *Father Smith*, Rev. A. Freeman, *Evolution of the Chorale Prelude*, Dr. A. Eaglefield Hull, *Dutch Organs*, *Organ Builders and Organists*, Ernest A. Adcock.

April: *Organs of York Minister*, A. Freeman, *Notable Chamber Organ by John Snetzler*, H. T. Gilberthorpe. *A Tallis Memorial* (plate).

July: *S. Wesley the Elder as Organ Composer*, C. W. Pearce, *The Organ of the Cathedral of Toul*, Felix Raugel.

October: *The Organs of Exeter Cathedral*, A. Freeman, *Old Radnor Organ Case*, W. A. Roberts.

Musical Times: (monthly).

January: *The Perfect Fourth from Hucbald to Holst*, Walford Davies.

February: *Some Observations on 'Horn Chords: an Acoustical Problem'*, W. F. H. Blandford.

March: *A Note on John Dowland*, Philip Heseltine, *Moussorgsky as seen by One of his Friends*, M. D. Calvocoressi, *John Farmer*, W. H. G. Flood.

April: several articles on S. S. Wesley.

May: *William Daman*, W. H. Gratton Flood, *The Lost Symphonies of Clementi*, Herbert Westerby.

June: *William Blitheman*, W. H. G. Flood, *Charles Burney in the Light of his Letters*, E. v. d. Straeten.

July: *Giles Farnaby*, W. H. G. Flood, *Handel's Use of Uncommon Instruments and Combinations*, E. v. d. Straeten, *Playford: Some Hitherto unnoticed Catalogues of Early Music*, Wm. C. Smith.

August: *John Marbeck*, W. H. G. Flood.

September: *C. M. von Weber*, Edward Speyer, *Nathaniel Patrick*, W. H. G. Flood, *Music in Stones: 15th century carvings in a Village Church*, T. Francis Forth.

October: *Canadian Folk Song*, Mrs. Frank Liebich, *M. S. S. in a Museum*, Thos. Armstrong, *Robert White*, W. H. G. Flood, *William Gardiner of Leicester*, Orlando A. Mansfield, *The English Abroad*, Jeffrey Pulver.

November: *New Light on the Scarlatti Family*, E. J. Dent, *Dr.*

Blow's Church Music and its Deformities, Heathcote D. Statham,
William Byrd, W. H. G. Flood, *Colour Music : an early experiment*
 W. G. Badger.

December: *Some Notes on My Lady Nevells Book*, Ch. v. d. Borren,
A Neglected Opera : Gluck's Alceste, L. N. C. Barnaby.

The Sackbut: (monthly).

January: *Pepys and Music*, Anthony Clyne.

February: *The Editing of Old English Songs*, Peter Warlock.

May: *Old Time Irish Harpers*, Anthony Clyne, *View Points in Musical History*, Herbert Antcliffe.

June: *The Bach Choir*, H. E. Wortham.

July: *A 15th Century Revival in Turin*, Guido Gatti.

July, August and Sept: *Tonality and Atonality in Music*. Greville Cooke.

August: *Another Golden Jubilee*, Herbert Antcliffe.

September: *A disgraceful Career* (a study of the diminished 7th) Eric Blom, *The Skirl of the Bagpipe*, Anthony Clyne.

October: *My Lady Nevells Book*, H. E. Wortham.

November: *The First Violin Virtuosi in England*, Jeffry Pulver.

December: *The Growth of the Dramatic Madrigal*, Francesco Vatielli.

Musical Opinion: (monthly).

This paper is notable for a number of serial articles among which are, *Famous Orchestras of the Past*, Adam Carse, *The Evolution of the Organ Pedal*, Dr. C. W. Pearce, *A Musical Pilgrimage in Vanishing London*, unsigned, *More Old-fashioned Organs*, A. Freeman, and *Short Studies of Forgotten Composers*, Ralph Hill. Interesting single articles are:

January: *Best 15 Works of Clementi*, unsigned.

April: S. S. Wesley, A. Eaglefield Hull.

August: *The Northumbrian Pipers*, Edgar Crowe.

The Chesterian: (8 issues per annum).

January: *Song and the Flute*. Louis Fleury.

March: *If they had lived*, Eric Blom.

June: A Weber number.

September: *The Musical History of Scotland to the 18th century*, Hilda S. P. Hutchison.

November: *The Dodecuple Scale*, Dr. A. Eaglefield Hull.

December: *The Conception of Sensuality in Music*, Ch. v. d. Borren.

The Music Bulletin (monthly bulletin of the British Music Society).

February: *A Note on Opera*, Dyneley Hussey, *Music and Choreography*, Lydia Lopokova.

March: *Musical Nationality Reconsidered*, M. D. Calvocoressi.

April: *S. S. Wesley, 1810—1876*, Sir Richard Terry.

July: *Pulse and Rhythm*, Robert de la Condamine.

August: *Consorts of Viols*, Marco A. Pallis.

September: *Chamber Music in its Infancy*, E. v. d. Straeten.

October: *A Neglected Classic* (Gurney's 'Power of Sound'). H. A. Scott.

Musical News and Herald: (weekly).

January 9. *Old Instruments and their Music*, Nellie Chaplin, *The Musical Coal Man*, Anthony Clyne.

March 20. *The Science of Bells*, W. J. Howells.

April 10. *April the Twelfth* (Bi-centenary of birth of Charles Burney and centenary of production of 'Oberon'), Eric Blom.

April 17. *S. S. Wesley*, Rodney Bennett.

May 1. *Rich Tones*. Anthony Clyne.

July 24. *An Early Victorian Musicale*, Anthony Clyne.

July 31. *A Thought on Dances*, Herbert Antcliffe.

August 14. *Souls and Sarabandes*, H. G. Sear.

October 2. *Folksongs of the South*, Anthony Clyne. The beginning of a series of articles entitled *Unpaid Debts*, which includes *John Baldwin*, *Henry Aldrich*, *Thomas Tudway* and *John Barnard*, by Jeffery Pulver.

October 16. *Charles Dibdin and his Songs*, unsigned.

October 23. *The Beginnings of Harmony*, Greville Cooke.

December 4. *The Source of the Negro Spiritual*, 'Scrutator'.

The British Musician, started early in the year as the Midland Musician, by Adrian Boult with Sydney Grew as Editor, is a monthly which concerns itself chiefly with current events and with radio and gramophone matters. Articles of wider interest are:

January: *Weelkes*, Gustav Holst.

December: *Humour and Comedy in Music*, Neville d'Esterre. *The Infancy of Terpsichore*, Jeffery Pulver.

HERBERT ANTCLIFFE

III. FRANCE

I. BIBLIOGRAPHIE

1. *Ouvrages relatifs à la Musicologie*

Victor Basch, *Schumann* (Alcan édit., Collect. des „Maîtres de la Musique”).

Abbé L. Bethléem, *Les opéras, opéras-comiques et les opérettes* (édit. de la *Revue des Lectures*).

H. Bidou, *Chopin* (Alcan. édit., Coll. des „Maîtres de la Mus.”).

Michel Brenet (Marie Bobillier), *Dictionnaire pratique et historique de la Musique*, ouvrage posthume terminé par M. Am. Gastoué (Colin, édit.). Illustré.

H. de Curzon, *Léo Delibes, sa vie et ses œuvres (1836-1892)* (Legoux, édit.), avec un portrait.

H. Collet, *Albeniz et Granados* (Alcan, édit., Collect. des „Maîtres de la Mus.”).

Henri Dupré, *Purcell* (Id., *ibid.*, 1927).

J. Durand, *Quelques souvenirs d'un éditeur de musique*, 2 vol. (Durand édit., 1925 et 1926).

Maurice Emmanuel, *Pelléas et Mélisande* (Mellottée, édit., Collection des „Chefs-d'œuvre de la musique expliqués”). Etude historique et critique. Analyse musicale.

André Georges, *Tristan et Isolde* (Id., *ibid.*).

Amédée Gastoué, Articles dans le *Dictionnaire pratique des connaissances religieuses*, tome II et III (Letouzey et Ané, édit.).

Du mot *Chœur* au mot *Instruments*.

M. et R. d'Harcourt, *la musique des Incas et ses survivances* (Geuthner, 1925).

Marcel Herwegh, *Technique d'interprétation sous forme d'essai d'analyse psychologique expérimentale appliquée aux Sonates pour piano et violon de Beethoven* (P. Schneider, édit.).

A. de Hevesy, *Beethoven, vie intime* (Emile-Paul, édit.).

- Dom J. Jeannin, moine bénédictin, *Etudes sur le rythme grégorien* (Lyon, Et. Gloppe, édit.).
- J. Marnold, *Le cas Wagner*, nouvelle édition (Legoux, édit.).
- Gérard de Nerval, *Notes d'un amateur de musique*, avec une introduction par A. Cœuroy (Edit. des *Cahiers de Paris*).
- J.-G. Prod'homme, *Pensées sur la musique et les musiciens* (Edit. du *Ménestrel*).
- *la Jeunesse de Beethoven*, nouvelle édition (Delagrave, édit.). Illustré. Avec catalogue thématique et chronologique des œuvres de Beethoven jusqu'en 1800.
- Théodore Reinach, *la Musique grecque* (Payot, édit.).
- Samuel Rocheblave. *Louis de Fourcaud et le mouvement artistique de 1875 à 1914* (Edit. des *Belles Lettres*).
- Jean-Jacques Rousseau. *Correspondence générale, publiée par Dufour et P. Paul-Plan*; tomes IV, V, VI (Colin, édit.).
- Louis Schneider, *Massenet* (Fasquelle, édit.).
- Georges Soulié de Morand, *Théâtre et musique en Chine*, avec une étude technique de la musique chinoise et transcription pour piano par André Gailhard (P. Geuthner, édit.).
- W. R. Spalding, *Manuel d'analyse musicale*, édit. française par Firmin Roze (Payot, édit.).
- Paul de Stœcklin, *Grieg* (Alcan, édit., Coll. des „Maîtres de la Musique” 1927).
- André Tessier, *Couperin* (Laurens, édit., Collect., des „Musiciens célèbres”). Illus.
- Julien Tiersot, *les Couperin* (Alcan, édit., Collect. des „Maîtres de la Musique”).
- *Smetana* (Laurens, édit., Collect. der „Musiciens célèbres”).
- Dr. Vezoux, *L'hérédité musicale* (Le François, édit.). Thèse de doctorat, illustrée.
- Henri Woollett, *Histoire de la Musique*, 4 vol. illustrés (Eschig. édit.).

2. Périodiques

a) Périodiques musicaux

Cæcilia (Strasbourg)

Février-avril: Paul Paulin, *Das altfranzösische Weihnachtslied*. — A. Schmindlin, *Franz Stockhausen*.

Novembre: A. Postina, *Die Kirchengesang zu Weissenburg von 1803 bis zur Gegenwart*.

Le Guide du Concert

- 1er, 15 et 22 janvier: E. Grassi, *la danse classique viennoise*.
 8, 22 janvier: J. Baudry, *Notes sur la musique populaire: Normandie*. — M. Douel, *Wagner et ses amis*.
 5 février à 9 avril: J. Baudry, *Bretagne, musique celtique*.
 26 mars: F. Raugel, *les primitifs de l'orgue en France*.
 16 avril: André Petiot, *le folklore nègre de l'Afrique équatoriale*.
 23 avril à 11 juin: J. Baudry, *Poitou. Aunis, Saintonge et Angoumois, le Pays d'ouest, Gascogne*.
 30 avril: J. Poueigh, *Mme de Sévigné et la musique*.
 22 octobre et 3 novembre: J.-G. Prod'homme, *Robin des bois et le Freischütz à Paris (1924-1926)*.
 5 novembre: *A propos du centenaire de Philidor*.
 12 décembre: V. d'Indy, *un point d'histoire: Wagner a-t-il insulté la France?* (extrait d'une conférence du 16 avril 1915).
 19 et 26 novembre: E. Borrel, *la musique turque*.
 3 décembre: J. Baudry, *Pays basques*.
 17 décembre: Pierre Rossillon, *Moralès*.

Le Ménestrel

- 1er-15 janvier P. Landormy, *Un nouveau Mozart* (à propos de la biographie de A. Schurig).
 12 février: Ch. Bouvet, *A propos d'Alceste (Marie Battu)*.
 5 mars: J. Chantavoine, *le Centenaire de Johann Strauss*.
 9 avril: J. Tiersot, *le Cadi dupé (Monsigny, Gluck)*.
 28 mai-4 juin: E. L. Garnier, *Franz Liszt* (après l'ouvrage de M. Guy de Pourtalès).
 11 juin: J. Chantavoine, *Sur Weber, à propos du centième anniversaire de sa mort* (6 juin 1826).
 18 juin: Jean Baruzi, *Louis de Fourcaud, à propos d'un livre récent* (Cf. la Bibliogr.).
 25 juin-6 août: André Schæffner, *Notes sur la musique des Afro-Américains*.
 13 août-8 octobre: J. G. Prod'homme, *Pensées sur la musique et*

- les musiciens (Pensées, maximes, aphorismes, etc., recueillis et mis par ordre chronologique).*
- 27 août: Alex. Cellier, *Un chapitre musical de la Comédie humaine* (sur Balzac et son *Gambara*).
- 3 septembre: J. Tiersot, *les premiers Clavecinistes français: Chambonnières et Louis Couperin.*
- 10-17 septembre: Henri de Curzon, *les archives de l'ancien Opéra-Comique aux Archives nationales.*
- 1er octobre: René Brancour, *le rôle social de la Musique dans le Saint-Simonisme.*
- 22-29 octobre: J.-G. Prod'homme, Robin des Bois et le Freyschütz à Paris (1824-1926).
- 12 novembre: J. Chantavoine, *Y a-t-il une mesure de trop dans la Symphonie pastorale?*
- 19 novembre: Léon Quénéhen, *la maison de Mignon et d'Ambroise Thomas.*
- 3-18 décembre: J.-G. Prod'homme, *deux collaborations manquées: Wagner, Berlioz et Monsieur Scribe.*
- 17 décembre: J. Chantavoine, *Sur la musique grecque à propos d'un livre récent* (de Th. Reinach).
- 31 décembre: J.-G. Prod'homme, *Leblond du Roulet, librettiste de Gluck.*

Le Monde musical

- Février: *Lettre de M. Albanese à Mlle T. son écolière* (1778).
- Avril: M. Pincherle, *De l'ornementation des sonates de Corelli: une version nouvelle.*
- Mai: M. Pincherle, *Des origines du quatuor à cordes.*
- Juillet: *L. Claude D'aquin* (1773).
- Août-octobre: Dr. Jean Persyn, *Archangelo Corelli, l'homme et l'oeuvre.*
- Octobre: Laurent Garcins de Neuchatel, *le Centenaire de Philidor* (1772).
- Novembre: M. Pincherle, *Myzliweczek* (contemporain de Mozart).

Revue de Musicologie

- Février: Mlles E. Droz et G. Thibault, *Un chansonnier de Philippe*

le Bon. — M. Cauchie, *les véritables prénoms d'Okeghem*. — A. Pirro, *Orgues et organistes de Haguenau, de 1491 à 1525 environ*. — J. Tiersot, *les livres de Petrucci* — Mme Yvonne Rocksett, *un fragment de Richafort*. — A. Tessier, *Iconographie musicale* (à propos de l'Exposition du Paysage français). — H. Bedarrida, *Mozart dans le Trentin*.

Mai: M. Cauchie, *Documents pour servir à une biographie de Guillaume Costeley*. — L. de la Laurencie, *les luthistes Ch. Bocquet, Anth. Francisque et J. B. Bezard* (fin dans le numéro d'août). — Jos. Subira, *la musique de chambre espagnole et française du XVIIIe dans la bibliothèque du duc d'Albe*. — G. de Saint-Foix, *A propos de J. Chrétien Bach*. — *Une lettre de Méhul à Gustave Dugazon* (juin 1806).

Août: A. Machabey, „Tonale” *inédit du graduel manuscrit de Nevers* (XIIe siècle). — Ch. Bouvet, *Gervais Fr. Couperin et sa fille Céleste* (XIXe siècle). — *Deux lettres de Piccinni* (1791 et 1799). — *Un autographe de Napoléon* (1804).

Novembre: Mlle E. Droz, *Notes sur Me Jean Cornuel, dit Verjus, petit vicaire de Cambrai*. — A. Pirro, *A. Cornuel, vicaire à Cambrai*. — M. L. Pereyra, *les livres de virginal de la Bibliothèque du Conservatoire de Paris*.

La Revue musicale

Janvier: A. Cortot, *l'œuvre pianistique de César Franck* (fin en février). — Etienne Garry, *une exposition de musique dans la ville de Mozart*. — *Une lettre inédite de J. J. Rousseau* (14 nov. 1745).

Février: A. Schæffner, *à propos de la Dame blanche*. — G. de Saint-Foix, *les premiers pianistes parisiens* (suite): *Boieldieu*. — P. L. Robert, *Lettres inédites de Boieldieu*.

Mars: Rudolf Schade, *le plus vieil opéra du monde*. — Henry Fürst, *Musique persane*.

Avril: A. Rosenzweig, *les adaptations de Lulli et de Couperin par Richard Strauss*.

Mai: Numéro consacré à *la jeunesse de Debussy*.

Juin: A. Suarès, *Wagner et le poème*. — R. Schade, *Weber et Hoffmann*. — A. Cœuroy, *une nouvelle adaptation française du Freischütz*. — H. Prunières, *Monteverdi et la chapelle de Saint-Marc*. — Stéléon M. Charitakis, *le Chant populaire en Crète*.

- Juillet: A. Tessier, *Mme de Mondonville*. — Donizetti, *Lettres inédites*. — Thérèse Marix, *Georges Sand, la musique naturelle et la musique populaire*. — A. Cœuroy, *Notes brèves sur l'inspiration musicale de G. Sand*.
- Août: Lionel Landry, *la sensibilité musicale au temps de Shakespeare*. — J.-G. Prod'homme, *les dernières représentations du Devin de village de J. J. Rousseau*. — A. Cœuroy, *Pages retrouvées de Gérard de Nerval*.
- Octobre: A. Cortot, *l'œuvre pianistique d'Emmanuel Chabrier*. — Ferdinand Boyer, *Caccini à la cour de Henri II*.
- Novembre: Ch. Kœchlin, *le retour à Bach*. — G. de Saint-Foix, *les premiers pianistes parisiens (suite): Ladurner*. — Cometti, *Firmin Lebel, maître de chapelle à Saint-Louis des Français à Rome (1545—1561)*.
- Décembre: A. Tessier, *Correspondance d'André Cardinal Des Touches et du prince Antoine Ier de Monaco (1709—1731)*. — Mohammed Effendi Kemal Hasieg, *sur la musique orientale*.

Revue Pleyel

- Février: J.-G. Prod'homme, *Gutmann élève de Chopin*. (avec une lettre inédite).
- Avril: J.-G. Prod'homme, *Un concert de Chopin à Rouen, en 1838*.
- Mai: J.-G. Prod'homme, *la première audition de l'ouverture de Tannhäuser à Paris (1850)*.
- Juin: J.-G. Prod'homme, *le centenaire de Weber (6 juin 1826), avec plusieurs lettres inédites* (de A. B. Fürstenau et de Mme Weber).
- Juillet-décembre: W. von Lenz, *les virtuoses du piano au XIXe siècle: Fr. Liszt, Chopin, K. Tausig*.
- Novembre: Marc Pincherle, *la détresse de Le Sueur* (avec une lettre de 1788).
- Décembre: G. Servièrès, *les souvenirs de Moscheles sur Weber*.

The Chesterian (Londres)

- Février: L. Fleury, *Song and the flute*.

The Musical Quarterly (New-York)

- Janvier: J.-G. Prod'homme, *The recent fifth anniversary of the „New Opera”*.

Music and Letters (Londres)

Janvier: H. Prunières, *The italian Cantata of the XVIIth Century*.

Il Pianoforte (Torino)

Octobre: J.-G. Prod'homme, *Wagner, Berlioz et Monsieur Scribe*.

Rivista musicale italiana (Turin)

Juin-décembre: J. Tiersot, *Lettres de musiciens écrites en français, du XVe au XXe siècle* (2e série: I, Rossini).

b) Périodiques non musicaux

Mercure de France

15 janvier: J.-G. Prod'homme, *les œuvres de Weber à Paris*.

1er octobre: Jean Marnold, *la Chanterie de la Renaissance: concert de musique ancienne; Société française de musicologie: une heure de musique ancienne; Concerts de la Revue musicale: séance de musique ancienne*. — Echo et Narcisse *de Gluck en plein air, à la Malmaison*.

1er décembre: J. Marnold, *Modalité et tonalité. Frescobaldi*.

Revue bleue

20 février: J. de Lassus, *Gounod et son temps*.

5 juin: Thomas Mann (trad. par E. Desmedt), *Nietzsche et la musique*.

Revue de l'histoire de Versailles

Avril-juin: René Pichard du Page, *J. Benjamin de la Borde*. — Mme S. Mercet, *la maison des [musiciens] Italiens au Grand-Montreuil* (Versailles).

Revue de Paris

15 janvier: Comte de San Marino, *Palestrina et l'Académie Sainte-Cécile à Rome*.

Revue universelle

15 mars: A. Cœuroy, *A propos de la représentation d'Alceste* (à l'Opéra).

1er juillet: A. Cœuroy, *la jeunesse de Debussy*.

1er novembre: A. Cœuroy, *la renaissance de la musicologie française*.

1er décembre: Camille Bellaigue, *les deux Iphigénies* (de Gluck).

Le Temps

26 et 28 août: J. Tiersot, *Lettres de musiciens au XIX^e siècle* (Mendelssohn, Meyerbeer, etc.)

Le Télégramme des Vosges

25 décembre: A. Evrard, *une intéressante découverte historique: les origines lorraines de Chopin*.

3. Editions et Rééditions d'œuvres anciennes

J. S. Bach, (Six) *Sonates pour flûte et piano*, par Louis Fleury (Durand, édit.).

Giacob. Bassvi (*sic*, pour Basevi), *detto* Cervetto (1786—1783), *Six Sonates en trios pour 3 violoncelles ou du violons et basse (ou cembalo)*. par C.A.P. Ruyssen, réalisation de la basse chiffrée par Cl. G. Crussard (Pierre Schneider, édit.).

Beethoven, *Œuvres inédites*, publiées avec une introduction par G. de Saint-Foix (Publications de la Société française de musicologie. E. Droz. édit.). Avec 4 facsimilés. (D'après les mss. du British Museum. Ces œuvres sont: un *Trio*, incomplet du milieu *allegro* et *allegretto*, un *Rondo* pour piano à deux mains, *Gavotta*, *Allegro* et *Marzia lugubre* à 4 mains, les 6 premières mesures seulement).

Maurice Chevais, *Chansons populaires du Val de Loire* (Heugel, édit.).

Maurice Cauchie, *15 Chansons françaises du XVI^e siècle, à 4 et à 5 voix pour soli ou chœur mixte* (Rouart, Lerolle, édit.).

Domenico Cimarosa, *32 Sonates*, recueillies et publiées pour la pre-

- mière fois pas F. Boghen, doigtées par J. Philipp (Eschig. édit.).
- Maurice Duhamel, *Méodies kymriques (Bretagne et Pays de Galles)* extraites de la *Walsh folklore Society*, des *Musiques bretonnes* de Duhamel et des *Chansons populaires du pays de Vannes*, de Loeiz Herrieu (Enoch. édit.).
- Léon Fromont, *Chansons du Rouergue*, préface de Léon Moulin (s. l. n. d.).
- Haendel, *Concerto en si mineur* (réalisation de H. Casadesus), pour alto ou violon ou violoncelle, ou trompette ou hautbois, et piano et orchestre (Hamelle, édit.).
- H. Expert. *Monuments de la musique française au temps de la Renaissance*: Didier Le Blanc: *Airs de plusieurs musiciens, réduits à 4 parties*; Anthoine de Bertrand, *Ier Livre des Amours de P. de Ronsard* (Senart, édit.).
- J. Nin, *Seize Sonates d'anciens auteurs espagnols* (P. Antoine Soler, Mateo Albeniz, Cantallar, Blas Serrano, Mateo Ferrer) (Eschig. édit.). Ces sonates sont publiées pour la première fois.
- Soulié de Morand (voir *Bibliographie*, I, p. 182).

II. COURS, CONFÉRENCES, CONCERTS HISTORIQUES

A la Sorbonne, M. André Pirro a continué ses cours sur la musique italienne au XVII^e siècle, spécialement l'*Ecole dramatique vénitienne et son influence*; et sur les divers systèmes de notation de la musique au XV^e siècle, et les procédés à employer pour la transcrire.

A l'Université de Strasbourg, M. Th. Gerold continue, à la faculté des Lettres, son cours sur la *musique française aux XIV^e et XV^e siècles*, et sur la *Chanson française au XV^e siècle*. A la faculté de théologie protestante, le sujet de son cours est la *musique protestante en Alsace aux XVI^e et XVII^e siècles*.

Comme les années précédentes, ont été données un certain nombre de conférences sur la musique (par exemple, à *Comœdia*, sur le *Lied à travers toutes les musiques*), de concerts historiques etc. Nous ne citerons que les principaux, au cours de l'année écoulée. Les grands concerts ne remontent guère au-delà du XVIII^e siècle, et il n'y a guère à signaler, chez Colonne par exemple, que le Concerto pour piano de Haydn, (no. 21 de l'édition André) joué par Iturbi (30 janvier), le motet *Exaltate, jubilate*, chanté par Mme Janaco-

poulo (20 janvier), et le Concerto pour instruments à vent de Mozart (6 novembre), et, au cours de la saison actuelle, la Symphonie du *Départ*, de Haydn (21 février). Aux Concerts Padeloup, M. Rhené-Baton exhume le ballet parisien de Mozart, *les Petits riens* (6 février). A la société des Concerts du Conservatoire, M. Gaubert dirige deux fois la Messe en *si* (31 janvier et 11 mars), le *Magnificat* de Bach (18 avril), et le *Faust* de Schumann (24 janvier), la Symphonie *la Reine* de Haydn (21 février). Aux Concerts Straram, la 1^{re} Symphonie de J. Stamitz, un *Concerto grosso* de Vivaldi. (28 janvier), le Concerto no. 2 de Haendel, la Symphonie *le Matin*, de Haydn (18 février), le *Requiem* de Mozart (1^{er} avril).

La plus considérable de ces manifestations a été *l'heure de musique ancienne avec les instruments de l'époque* offerte à ses membres et à ses invités par la Société de musicologie, le 15 mai 1926. Le programme comprenait notamment une œuvre instrumentale anonyme du XV^e siècle, *Tuba gallicalis*, pour trois trombones, deux œuvres pour voix et deux trombones: *Virgo dulcis atque pia* de H. de Libero Castro (XV^e siècle) et *J'ayme bien celui qui s'en va* de Pierre Fontaine, une ballade de Christine de Pisan, musique de Binchois, et une pièce anonyme, accompagnées par le luth, le rebec et la harpe; deux pièces instrumentales de la fin du XV^e siècle; des pièces tirées des recueils d'Attaignant, de Luis Milan (1536); de Sermisy, des *Danceries* de Gervaise, pour flûte et rebec; enfin un air de la cantate *Bekehrung* de Heinrich Albert (1604-1651), des airs du *Musical Dream* de Robert Jones (1609), et un air du *Pomo d'oro* de M. A. Cesti (1667).

Les Chanteurs de Saint-Gervais, dirigés par M. Le Flem, donnent un concert (30 novembre), comprenant des œuvres de Palestrina, Lotti, Jannequin, Le Jeune, Lassus et le 25 décembre, en l'église de Saint-Gervais, exécutent des fragments de la Messe *Quæramus cum pastoribus* de Morales et *l'Ave Maria* de Mouton. A la Schola Cantorum (30 et 31 mars), exécution de la *Passion selon Saint-Matthieu*, de la cantate *Christus lag in Todesbanden* (9 décembre); les Chanteurs de la Sainte-Chapelle, sous la direction de l'abbé Delépine (28 janvier, 7 et 8 avril), exécutent des œuvres sacrés et profanes, anciens et modernes. La Société Bach donne la grande Messe de Bach (25 mars) et le *Passion selon S. Matthieu* (9 décembre). La Chanterie de la Renaissance, dirigée par M. Expert (23 mars), donne un programme d'œuvres du IX^e au XV^e siècles

(organum, déchant, rondel d'Adam de la Halle, œuvres de Machaut, Ockeghem, Jannequin, etc.) et consacre une séance à Claude Le Jeune (8 juin). Les concerts de la chapelle de la Sorbonne (direction de M. de Saunières) font entendre la *Passion selon Saint-Jean*, le *Christ aux Oliviers* de Beethoven (22 mars et 1er avril); à l'église de la rue Nivers, le *Reniement de Saint-Pierre*, pour soli, chœur à cinq voix et orgue, de Marc-Antoine Charpentier (27 mars). Aux Fêtes du Peuple (même jour), M. Albert Doyen dirige deux hymnes de l'époque révolutionnaire: *Hymne du XX prairial* de Gossec, et *Hymne à la Raison* de Méhul. La Chorale universitaire de la Sorbonne, sous la direction de M. E. Borrel, exécute un amusant programme, qui comprend: *l'Histoire anecdotique et musicale du franc-buveur Grégoire* (XVIIe et XVIIIe siècles), des *Canons musicaux* de Cherubini, Weber, du P. Martini, de Beethoven, des *Canons bachiques* de Cherubini, P. Martini; un *Kyrie* de Fux, un *Psaume* et une *Chanson* de Sweelinck, le *Deus misereatur* de Schütz, etc.

A l'occasion du bi-centenaire de Mme de Sévigné, au musée Carnavalet, est donné un concert historique (13 avril) avec conférence de Rosemonde Gérard (Mme Edm. Rostand): œuvres de Lully, Rebel, Desmarests, F. Couperin, Jacques Aubert.

Les Concerts de la *Revue musicale* sont en partie consacrés à la musique ancienne: sous la direction de M. F. Raugel, le concert du 30 avril comprend des œuvres de Lully, La Lande, Monteverdi, Luigi Rossi, Vivaldi, Haendel, et celui du 1er mars un Quatuor en *ré* de Mozart, des œuvres de musique de chambre de Scarlatti, Leo, Vivaldi (concerto à 4).

En ce qui concerne les concerts innombrables qui ont lieu chaque soir, on ne pourrait que répéter ce qui a déjà été dit à différentes reprises dans ces comptes-rendus: se sont presque toujours les mêmes pièces: de Rameau, de Couperin, ou de Bach, de Scarlatti, de Mozart, de Haydn ou autres de leurs contemporains, qui paraissent sur les programmes, un peu au petit bonheur, au hasard des éditions qui se trouvent à la disposition des exécutants ou du succès qu'ils croient trouver dans telle ou telle pièce, déjà exécutée par tel ou tel ou tel virtuose célèbre. Les artistes qui s'efforcent de composer des programmes intéressants au point de vue musicologique méritant donc d'autant plus d'être signalés. M. Gil Marchex, par exemple (4 mai), exécute au piano des œuvres du luthiste

Francisque (*le Trésor d'Orphée*, réédité par le regretté H. Quittard); MM. Joachim Nin et Benois-Kousnezoff (4 mai) donnent une audition d'ancienne musique espagnole: Chants lyriques. Chansons picaresques, Classiques espagnols du piano, Chants populaires; le chanteur Yves Tinayre (6 décembre) passe en revue, en une séance, l'ancienne musique du le XIII^e au XVII^e siècle, Au concert de Mme Nielka (16 novembre), Mme Wanda Landowska exécute le Concerto en *si bémol majeur* de Haendel, et l'orchestre, dirigé par M. Georis, une *Suite* de Purcell et des airs de ballet des *Indes galantes* de Rameau. La Société des Instruments anciens (22 novembre) donne une *Petite Symphonie* de Marin Marais, une *Suite* pour viole d'amour, de Lorenziti, *la Cour des miracles*, divertissement de Lesueur. Le 26, le violoniste Maaskopf exécute une sonate de Sanaillé. Au concert de M. Borrel et de Mme Raunay (le 27), figurent des œuvres de 1726: de Somis, Quentin le jeune, Francœur, Naudot, le *Petit Bestiaire* de Campione, le Concerto en *ré mineur* de Leclair II; une aria d'Orlandini et de Leo (par Mme Raunay); à côté d'œuvres de Vivaldi, Tartini et de Bononcini (Marc-Antoine, mort en 1726) et Lalande (mort la même année); et de petites pièces de Labbé, Guillemain, Bach, que MM. Borrel et Guilloux produisent sous la rubrique: „bibeloterie musicale au XVIII^e siècle". Mlle de Sampigny (29 novembre), violoniste également, recherche des œuvres de Bruch, des pièces de violon et luth (de Biber, Weichenberger, etc.). A son concert du 9 décembre, Mme L. Fleury exécute au clavecin des œuvres de Dom Thomas Symons, de John Bull, Couperin, Scarlatti, une sonate de Haendel avec viole de gambe, etc. Et le grand violoniste Enesco (le 22), inscrit des sonates de Haendel (en *la majeur*) et de Bach (en *majeur*) à son programme.

III. THÉÂTRE

L'Opéra a fait une excellente reprise de *l'Alceste* de Gluck qui n'avait pas été représentée à ce théâtre depuis 1866. Un peu tardivement, il a célébré le 19 novembre, le centenaire de Weber, en reprenant, dans une version nouvelle de M. André Cœuroy, *le Freischütz*. L'Opéra-Comique a voulu, lui aussi, célébrer Weber, en mettant en scène *l'Invitation à la danse*, qu'on appelle en français, à la valse.

La „Petite Scène" a reconstitué *le Cadi dupé* de Gluck, d'après le

livret originel de Lemonnier, qui avait d'abord servi à Monsigny, en 1761. Il a repris ensuite, *le Comte Ory*, de Rossini (1828), que l'Opéra n'a plus joué depuis 1884.

A l'Odéon, une reprise de *la Mégère apprivoisée* de Shakespeare a été accompagnée par de la musique du XVIIe siècle, adaptée par M. Jacquet.

Sous le nom d'Opéra russe, une troupe d'artistes russes habitant Paris a fait entendre en concert : *Kitège*, de Rimsky-Korsakoff (7. juillet, à l'Opéra), *le Prince Igor*, de Borodine (7 octobre), *Sadko*, de Rimsky-Korsakoff, sous la direction de MM. Stavinsky et d'Agreneff.

IV. NÉCROLOGIE

Le 10 juin, est mort à Paris, le flûtiste Louis Fleury. Né à Lyon le 24 mai 1878, élève de Taffanel au Conservatoire, ce remarquable instrumentiste s'était consacrée à la littérature ancienne de son instrument, non moins qu'à la moderne. Il avait réédité récemment encore des Sonates de Haendel (Voir ci-dessus, *Bibliographie*). Directeur de la Société moderne d'instruments à vent depuis une vingtaine d'années (société fondée par Barère en 1896), Louis Fleury était connu dans toute l'Europe comme flûtiste virtuose.

V. DIVERS

Le 20 octobre 1926, en présence de M. Herriot, ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, a été inauguré le monument de Massenot dans le jardin du Luxembourg.

Une partie de la bibliothèque musicale de Saint-Saëns a été dispersée, au cours d'une vente aux enchères faite à Lyon, en octobre 1926.

A la demande du président de la Société France-Pologne, l'abbé Evrard, curé des villages de Marainville et Xaronval, près de Charmes (Vosges), a fait des recherches dans les anciens registres de ces paroisses et ya découvert les origines françaises de Chopin. Le père de Frédéric, Nicolas émigré plus tard en Pologne, on ne sait pour quelles causes, est né en effet le 15 avril 1771, à Marainville (Vosges). L'abbé Evrard a retrouvé son ascendance jusqu'au début du XVIIIe siècle (son père était forgeron), et il existe encore dans le pays des descendants de ses sœurs.

J. G. PROD'HOMME

RUSSIE

1925

Wenn im Laufe der verflossenen Jahre die russische Musikwissenschaft in dieser oder jener akademischen Zelle des russischen musikalischen Gedankens gewissermassen nur im Reifen begriffen war und für den bevorstehenden Kampf mit der herrschenden, in weiten professionellen und nicht professionellen Kreisen leider zu tief wurzelnden wissenschaftswidrigen Weltanschauung Kräfte sammelte, — so hat das Leben selbst in dem letzten Jahre das Eingehen eines entscheidenden Zusammenstosses als Forderung hingestellt. Die durch die Revolutionsbewegung hervorgerufene sozial-ökonomische Krisis hielt die Aufmerksamkeit des Landes von dem Schicksal der Tonkunst noch lange fern. Ungeachtet des völligen Zusammenbruchs der alten Ideologie blieb auf dem Gebiete der Musik Routine und Geschmackswillkür noch immer mechanisch und fast ungeteilt bestehen. Der Staat war naturgemäss noch ausser Stande, der Musik als solcher die nötige Aufmerksamkeit und Sorge zu schenken. Es ist ungewiss, wie lange eine derartige Lage der Dinge noch fortgedauert hätte, wenn nicht — wie dieses ja oft geschieht — das „ancien régime“ in sich selbst zusammengebrochen wäre. Das allgemeine Streben zu wissenschaftlicher Rechtfertigung und Begründung des Lebens, das der gesamten russischen Gegenwart eigen ist, spiegelt sich auch in der Musik wider. Die einstigen Dogmen und Kanons des Geschmacks befriedigen die Anforderungen der neuen Abnehmer der Musik nicht mehr. An ihre Stelle ist die Forderung einer Auslegung der Tatsachen und Erscheinungen in der musikalischen Wirklichkeit getreten, die die Unabhängigkeit von persönlicher Willkür sicherstellen und ein leichtes Zurechtfinden sowol im historischen Erbe der musikalischen Vergangenheit, als auch im musikalischen Streben und den musikalischen Errungenschaften unserer Tage

ermöglichen könnte. Infolgedessen sahen sich die russischen Musikgelehrte genötigt, neben ihrer fortgesetzten gewöhnlichen Forschungsarbeit in die dichteste Masse der alltäglichen musikalischen Tätigkeit: der Pädagogik, Kritik, Organisation, Popularisierung u.s.w., sich zu vertiefen, um den vom Leben hingeworfenen Fehdehandschuh aufzuraffen und den Versuch zu wagen, auf den Trümmern der alten individualistischen Kultur eine neue, gesunde musikalische Gesellschaftlichkeit aufzubauen.

In diesem Plane hat es sich als notwendig erwiesen, vor allem die gesamten Kräfte auf die Bewältigung zweier Aufgaben zu richten: eine Reform der musikalischen Bildung und Erziehung — zum ersten, den Kampf für die modernen musikalischen Kunstströmungen — zum zweiten.

Das alte musikalische Bildungs- und Erziehungssystem fusste, wie bekannt, ausschliesslich auf dem Prinzip der Entwicklung einer genügenden Anzahl mechanischer, motorischer Gewöhnungen beim Lernenden, die ihm eine Übernahme bestimmter exekutiver oder kompositioneller Handgriffe vom Lehrenden ermöglichten und die ihrerseits von Letzterem wiederum als Überlieferung empfangen wurden. Die neue Musikideologie rückt eine maximal ausgedrückte Selbstbetätigung des Lernenden in den Vordergrund, die ihm nicht nur den nötigen Vorrat an mechanischen Gewöhnungen liefert, sondern auch kritisches Feingefühl und eine gewisse Gewandtheit in der Verwendung und Anwendung derselben im Prozesse selbständiger schaffender Arbeit. An Stelle einer sinnlosen, schädlichen und blinden Nachahmung fremder Meisterschaft soll dem Schüler ein bewusstes Verhalten dem Material selbst, sowie seiner Formgebung und den musikalischen Ausdrucksmitteln gegenüber anernzogen werden. Andererseits muss die Bedeutung der allgemeinen musikalischen Bildungsgegenstände in jeglicher Weise unterstrichen werden: die genannten Bildungsgegenstände, die in früherer Zeit bescheidenlich als „Hilfsgegenstände“ bezeichnet wurden, haben sich jetzt, bei Obwalten der Prinzipien neuester Methodik, den ersten Platz errungen. Mit andern Worten: die Methoden und Disziplinen der modernen Musikwissenschaft haben sich als für die Musikpädagogik unmittelbar anwendbar erwiesen. In dieser Richtung ist eine enorme Arbeit von einer Gruppe Leningrader Musikgelehrten geleistet worden, die, im verfloßenen Frühjahr zur Lehrtätigkeit am Leningrader Staatskonservatorium

berufen, die Lehrpläne seiner wissenschaftlich-theoretischen Abteilung von Grund aus umgeformt haben; in geringerem Massstabe, aber in völlig analoger Weise, wurde eine derartige Arbeit fast an dem ganzen übrigen Netze der russischen Musikschulen wiederholt.

Die zweite Aufgabe — der Kampf für die neue Musik — sollte eigentlich gar keiner Begründung bedürfen; allein auch hier haben eben die Musikwissenschaftler tätig eingreifen müssen, um die — leider noch lange nicht von Allen erkannte! — Natürlichkeit und Gesetzmässigkeit des geschichtlichen Fortschritts darzutun. Jedenfalls ist es als unmittelbares Ergebnis unermüdlichen Propagierens der Ideen historischer Dialektik und Evolutionismus anzusehen, wenn auch nach dieser Richtung hin deutliche Resultate erzielt wurden.

Wenn wir also ein allgemeines Bild des musikalisch-wissenschaftlichen Lebens Russlands im verflossenen Jahre entwerfen wollten, so müssten wir einerseits auf die Fortsetzung der Arbeit in den einzelnen Zentren der Musikwissenschaft — dem Staatlichen Institut für Musikwissenschaft (GIMN), der Musikalischen Sektion der Staatlichen Akademie für Kunstwissenschaften in Moskau und der Musikalischen Abteilung des Staatlichen Kunsthistorischen Instituts in Leningrad, anderseits — auf die praktische, höchst vielfältig auftretende Einstellung der musikwissenschaftlichen Ideologie in das Gesellschaftsleben hinweisen.

Die litterarische Produktion, als Feststellung beider oben erwähneter Seiten der russischen musikwissenschaftlichen Tätigkeit genommen, ist im verflossenen Jahre zu sehr bedeutendem Ausdruck gelangt. In der hier folgenden Übersicht bringe ich eine Aufzählung und Charakteristik besonders interessanter, im Jahre 1925 erschienenen, Werke.

P e r i o d i c a. — Am wenigsten gelöst erscheint bei uns noch immer die musikalische Zeitschriftenfrage. Infolge sozial-ökonomischen Bedingungswechsels ist nicht nur keine der ehemaligen Musikzeitschriften erneuert worden, sondern halten auch die neu entstandenen die Verlagskosten kaum aus. In diesem Sinne muss das verflossene Jahr als besonders lastend bezeichnet werden. Fortgesetzt wurde nur eine Zeitschrift der Moskauer Assoziation für Moderne Musik an der Staatlichen Akademie für Kunstwissenschaften „*Moderne Musik*“, doch auch diese trug eher den Charakter halbperiodischer Aufsatzsammlungen oder Bulletins, als den

einer streng-geregelten Zeitschrift. Im Laufe des Jahres erschienen hiervon fünf Lieferungen (NN 7—11), redigiert von V. M. Belajev, V. V. Dershanowsky (an dessen Stelle von der 11. Lieferung ab V. V. Jakowlew trat) und L. L. Ssabanejew. In diesen Lieferungen gelangten folgende Artikel und Materialien zum Abdruck:

Bela Bartok, Autobiographie. — *Egon Wellesz*, Die Streichquartette Bartoks. — *Igor Glebow*, Über Polytonalität. — *S. Ginsburg*, Moderne Musik in Leningrad. [N. 7].

Viktor Belajev, Mjaskowsky, Goedike, Alexandrow. — *Igor Glebow*, Aufbau der modernen Symphonie. — *Igor Glebow* und *A. Goldenweiser*, A. F. Goedike. — *V. Schirinsky*, *V. Belajev*, *G. Hamburg*, *V. Schebalin* und *A. Abramsky*, N. J. Mjaskowsky. — Thematische Analyse der vierten und siebenten Symphonien N. Mjaskowsky's, der dritten Symphonie A. Goedike's und der Suite aus der Musik A. Alexandrow's zu Maeterlink's Drama „Ariane und Blaubart“ (mit Notenbeispielen). — Biographische Skizze über V. N. Krjukow. [N. 8].

Biographische Skizzen über L. K. Knipper, A. A. Borchman und E. P. Pawlow. — Programm und thematische Analyse (mit Notenbeispielen) des symphonischen Poëms von Borchman „Kuzum“, nach der Erzählung Rabindranath Tagore's. — Notenbeispielen zu der thematischen Analyse der fis-moll-Symphonie S. V. Ewssejew's. [N. 9].

Igor Glebow, Das dritte Konzert S. Prokofieff's. — Thematische Analyse von S. V. Ewssejew's fis-moll-Symphonie. — *Vl. Dershanowsky*, K. S. Ssaradshew. [N. 10].

Viktor Belajev, Die moderne Musik und Alexander Tscherepinin. — *Igor Glebow*, Hindemith und Casella. — *Mario Castelnuovo-Tedesko*, Alfredo Casella und seine Werke des „dritten Styls“. — *A. Mossolow*, Die neuen Kammerkonzerte P. Hindemith's. — *A. N. Drosdow*, Über sein Schaffen. — *V. Belajev*, Moderne Musik in Europa. Eindrücke einer Auslandsreise. [N. 11].

Wie aus obiger Übersicht hervorgeht, ist diese Zeitschrift ausschliesslich den Problemen des modernen Musikschaffens und seiner Propagierung gewidmet, wobei zu bemerken ist, dass sie mit der in letzter Zeit weit ausgebreiteten Konzerttätigkeit der genannten Assoziation in enger Verbindung steht. Gerade hierdurch ist ihr konkreter Inhalt durchaus bedingt, der stellenweise höchst

wertvoll durch die in ihr zum Druck gelangten Artikel wird, anderseits aber auch umgekehrt die engen Grenzen formeller biographischer Notizen und thematischer Erörterungen nicht immer überschreitet. Ausser dem hier Angeführten giebt es in jeder Lieferung Abteilungen für Chronika, Notographie und Personalia.

Die übrigen Fragen des Musiklebens und der Musikkultur werden für gewöhnlich in den Spalten ausser-musikalischer Zeitschriften abgespiegelt, wie „Shisnj Iskusstwa“ („Kunstleben“), „Pet-schatj i Revoljuzija“ („Presse und Revolution“) ¹⁾ u.s.w.

Was die Schaffung eines rein-wissenschaftlichen musikalischen Pressorgans anbelangt, so hat die Musikabteilung des Staatlichen Kunsthistorischen Instituts erst gegen Jahresende hin einen diesbezüglichen Versuch gewagt, indem sie die erste (und bis dato auch einzige) Lieferung ihrer Arbeiten veröffentlichte, die letzteren unter dem früheren Titel „*De Musica*“ (Leningrad, „Academia-Verlag“, 130 S.) zusammenfassend. Hier sind folgende Artikel erschienen: „Die moderne russische Musikwissenschaft und ihre historischen Aufgaben“ von *Igor Glebow* (ein glänzender Programartikel, der die Grundprobleme des modernen russischen Musikwissenschaft mit grosser Deutlichkeit klar legt: Analyse des russischen städtischen und dörflichen Musiklebens, Erforschung des musikalischen Ostens und seiner Beziehung zum russischen Volksmelos, Sammlung und Beschreibung von Denkmälern der russischen Musikkultur im XVII. Jahrhundert, Forschungen auf dem Gebiete der Leibeigenenmusik des XVIII.—XIX. Jahrhunderts und Erforschung des musikalischen Schaffens unter der Bauernschaft des russischen Nordens); — „Feststellung der musik-künstlerischen Begriffe im sozial-ökonomischen Plane“ von *R. Gruber* (Versuch einer Begründung der hauptsächlichsten Begriffe der musikwissenschaftlichen Terminologie, vom sozial-ökonomischen Standpunkt betrachtet, die die Aufgabe verfolgt, eine Brücke zwischen Ökonomik und Musikwissenschaft zu schlagen); — „Begründung des vierteltönigen Musiksystems“ von *G. Rimsky-Korssakow* (Enkel des Komponisten und einer der tatkräftigsten Verbreiter der vierteltönigen Musik in Russland); — „Die Form als Wertbegriff“ von *A. Finagin* (deduktiv-phänomenologische Be-

¹⁾ Hierbei machen wir auf den interessanten Artikel *A. W. Lunatscharsky's* „Über die soziologische Methode in der Geschichte und Theorie der Musik“ aufmerksam (anlässlich Max Weber's Buch „Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik“).

weisführung des Grundsatzes über das Vorhandensein des ästhetischen Bewertungsmomentes in dem Begriffe der künstlerischen Formselbst); — „Das «Requiem der Liebe» von N. N. Lodyshensky" von *W. Karatyghin* (letzte Arbeit vor seinem Tode, einem der *dii minores* des Balakirewschen Kreises gewidmet). Ausserdem — eine Übersicht der Tätigkeit der Musikabteilung des Instituts in den fünf Jahren seines Bestehens, ein bibliographischer Anzeiger der 1925 erschienenen Musiklitteratur (mit Vorwort von *A. N. Rimsky-Korsakow*, sowie Besprechungen der Bücher von demselben und von *S. Ginsburg*) und — als erstes Glied einer in Aussicht genommenen Folge von Briefen über den Stand des musischschöpferischen Lebens im Westen — ein „Brief aus Paris" von *Serge Prokofieff*.

Eine interessante Sammlung — „*Musikalische Bildung*" — ist ebenfalls von einer Gruppe von Mitarbeitern am Moskauer Staatskonservatorium veröffentlicht worden (64 S. mit 5 Tafeln), deren Benennung übrigens einen weit engeren Fragenkreis behandelt, als im Untertitel und Vorwort von der Redaktion erwähnt wird, die die gesamten Probleme der Musikpädagogik mit den ihr anhaften Fragen, sowie diejenigen der Musikwissenschaft und des musikgesellschaftlichen Lebens zu umfassen strebt. Ungeachtet dessen, dass es in der Sammlung keinen Hinweis auf deren „periodischen" Charakter giebt, bemerkt die Redaktion dennoch in ihrem Vorwort, dass dieses nur die erste Lieferung einer ganzen gleichartigen Folge sei, die es sich zur Aufgabe stelle, den Aufbau der musikalischen Bildung in Russland allseitig zu beleuchten; nach den veröffentlichten Materialien jedoch zu urteilen, trägt sie deutlich einen vorwiegend temporären Charakter (Information, Übersicht, Chronika, Totenschau, Bibliographie, u.s.w.). Aus der Zahl der sie bildenden Artikel gebührt das grösste Interesse denen, in welchen die der jüngsten Reform des Moskauer Staatskonservatoriums zu Grunde liegenden Prinzipien erörtert werden. In den Beilagen, die sich als Einschalttabellen präsentieren, werden die Lehrpläne desletzteren gegeben.

Musikgeschichte. — Die russische Litteratur über allgemeine Musikgeschichte ist immer recht arm gewesen; in den zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts aber nahm sie naturgemäss einen besonders dürftigen Charakter an, wo alle in russischer Sprache vorhandenen Schriften — sowohl Originalwerke, als

auch Übersetzungen — sich als unbedingt veraltet erwiesen, und die neuen aus ökonomischen Gründen ihrer Veröffentlichung noch immer entgegensehen.

Vor etlichen Jahren unternahm der fruchtbare russische Musikschriftsteller *E. M. Braudo* die Ausgabe eines dreibändigen Hilfsbuchs der allgemeinen Musikgeschichte, dessen zweiter Band, den Zeitraum vom Anfang des XVII. bis Mitte des XIX. Jahrhunderts umfassend, im verflossenen Jahre das Licht der Welt erblickte (Moskau, Musiksektion des Staatsverlags, 266 S. in lex. 8°). Trotzdem der Verfasser in diesem Werke eine gründliche Kenntnis der Musikhistoriographie bekundet und fast die gesamte moderne westeuropäische Grundlitteratur der Musikgeschichte herangezogen hat, besitzt sein Buch nur geringen Wert, da es eine einfache Kompilation darstellt, dazu dermassen wenig kunstvoll zusammengestellt, dass es stellenweise wie ein Namenverzeichnis oder Lexikon anmutet.

Viel mehr des Interessanten bietet ein anderer kurzer Leitfaden der allgemeinen Musikgeschichte, der von dem Komponisten und Musikkenner *L. Ssabanejew* verfasst ist (Moskau, Verlag „Rabotnik Proswestschenija“, 265 S.). Der Verfasser, der ebenfalls keineswegs eine unmittelbare Besorgung der historischen Urquellen anstrebt, hat hier den Versuch gewagt, auf dem wenngleich aus zweiter Hand übernommenen, so doch in Anwendung der theoretischen, die Musik als ein gewisses tauschweise zu verwertendes Warenprodukt behandelnden, Grundprämisse erlangten Material einen Allgemeinkursus der Musikgeschichte aufzubauen. Der Standpunkt Ssabanejew's ist geistreich und einnehmend, im ganzen leidet aber sein Buch an einer gewissen Leichtfertigkeit in den Schlussfolgerungen und einem häufig wahrzunehmenden Mangel an Übereinstimmung mit dem heutigen Stande des musikhistorischen Wissens.

Die eingetretene Lage der Dinge sowol, als auch die Unzugänglichkeit der westeuropäischen Litteratur über Musikgeschichte für die weiteren Musikkreise in Betracht ziehend, hat die Musikabteilung des Staatlichen Kunsthistorischen Instituts beschlossen, einige verallgemeinernde wissenschaftliche Werke westeuropäischer Gelehrter in russischer Übersetzung zu veröffentlichen, und zunächst ihre Aufmerksamkeit auf die „Tabellen zur Musikgeschichte“ *Arnold Schering's* und die „Geschichte der Oper“ *Hermann Kretzschmar's* gelenkt.

Scherings Tabellen, die von dem Institut in die von ihm herauszugebende Folge wissenschaftlicher Handbücher für Konservatorien und Musikschulen (Leningrad, „Academia-Verlag“, 156 S.) eingereiht wurden, sind auf Veranlassung der Musikabteilung des Instituts vom Schreiber dieser Zeilen übersetzt und von dem Präses der Abteilung, Igor Glebow, redigiert worden. Ihr Erscheinen ist faktisch mehr um ein Jahr hinausgeschoben, da die schon fast fertige Ausgabe (3500 Exemplare!) unerwartet durch die Septemberüberschwemmung 1924 in der überfluteten Druckerei der Akademie der Wissenschaften zu grunde ging. Zur Zeit sind sie in den meisten Leningrader musikalischen Lehranstalten, so auch im Staatskonservatorium, als Lehrmittel für Musikgeschichte angenommen.

Die „Geschichte der Oper“ Kretzschmars wurde vom Institut herausgegeben, vielfach erweitert durch reiches Illustrationsmaterial, das im Originale gänzlich fehlt, sowie durch vermehrte Notenbeispiele und Beilagen (Leningrad, „Academia-Verlag“, 406 S., mit 24 Illustrationen auf Einzeltafeln). Die Übersetzung und Auswahl der Illustrationen ist von P. W. Gratschow, ebenfalls unter der Redaktion und mit einem Vorwort von Igor Glebow, besorgt. Die Illustrationen bieten Reproduktionen alter Zeichnungen und Gravuren, die die zeitgenössischen Opernaufführungen darstellen, sowie Aufnahmen von Opernpartituren des XVII.—XVIII. Jahrhunderts und Bildnisse berühmter Opernkomponisten derselben Epoche. In der Notenbeilage ist eine Reihe besonders charakteristischer Bruchstücke aus den Opern Monteverdi's, Cesti's und Lully's gebracht.

Aus der Zahl der wenigen im Einzeldruck erschienenen musikgeschichtlichen Monographien muss zunächst ein hervorragend wertvolles Buch hervorgehoben werden, das, wenn auch nicht von einem musikalischen Fachmanne geschrieben, dennoch die grösste Sachkenntnis und methodologisch strengste Zuverlässigkeit aufweist. Es ist dies „Musik und Musizieren im alten Petersburg“ von dem bekannten Forscher und Kenner der Geschichte Leningrads *P. N. Stolpjansky* (Leningrad, Verlag „Myssl“, 187 Seit., mit Illustr.). Dieses Buch bietet eine geschlossene Beschreibung des Musiklebens St.-Petersburgs in der zweiten Hälfte des XVIII. und der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts; es ist auf Grund der damaligen periodischen Presse und verschiedentlicher Archiv-

dokumente geschrieben und umfasst Konzertaufführungen, Musikgesellschaften, Notenverlag und Musikalien- sowie Instrumentenhandlungen etc. Wie der Verfasser selbst betont, hat ihn in seinem Forschungsprozesse durchaus nicht die Musik selbst interessiert, sondern nur das Verhalten des ehemaligen Bewohners Petersburgs ihr gegenüber. Obwol sich Stolpjansky's Buch hochgradig leicht lesen lässt, erscheint es dennoch eher als gebundene Sammlung von Materialien, denn als verallgemeinernder synthetischer Aufbau. Doch auch dieses ist — bei dem heutigen Stande unserer Kenntnisse von der Vergangenheit russischer Musik — dazu angetan, die objektiv-wissenschaftliche Bedeutung des Buches zu heben.

Von der übrigen monographischen Litteratur will ich noch eines grossen, luxuriös ausgestatteten Werks erwähnen, das sich „Das Moskauer Grosse Theater 1825—1925“ betitelt und von *A. W. Lunatscharsky* und *I. W. Exkusowitsch* redigiert wurde (Moskau, Verlag der Direktion der Akademischen Staatstheater, 236 Seiten mit vielfach. Illustrat., Albumformat). Hier hat eine Reihe von Artikel *W. Jakowlew's*, *L. Ssabanejew's*, *Igor Glebow's*, *E. Braudo's* u. A. Aufnahme gefunden, die die einzelnen Seiten des Lebens des Theaters im Lauf eines Jahrhunderts beleuchten. Besonderes Interesse bietet der Artikel *Igor Glebow's*: „Die volkstümlichen Grundlagen der Oper am grossen Theater“, die die spezifisch gesellschaftlich-volkstümliche Seite des grossen Theaters, die soziale Lage der Moskauer Bühnenkünstler und die Verbindung zwischen der Eigenart moskauischer Operntheatersitten und der russischen gesangsfähigkeit analysiert. Das Buch ist reich illustriert, vorherrschend durch Bildnisse von Männern, die am Theater wirkten und wirken, und von seinen Bühnenkünstlern.

Biographien und Monographien. Durch besonders wertvolle wissenschaftliche Werke ist im verflossenen Jahre die russische Musikbiographistik bereichert worden. Diese Arbeiten sind naturgemäss russischen Komponisten gewidmet; in gleichem Masse fesseln sie die Aufmerksamkeit und erwecken das lebhafteste Interesse trotz der Verschiedenartigkeit der methodischen Auffassungen und der grundlegenden forschersichen Aufgaben.

Vor allen Dingen will ich bei der monographischen Charakteristik *Igor Glebow's* „Glazunow“ (Lenigrad, Verlag „Swjetosar“, 178

Seiten) verweilen. Es ist dieses, abgesehen von einer kurzen Broschüre A. Ossowsky's und einer weit angelegten, noch lange nicht zu Ende geführten vielbändigen Biographie aus der Feder Viktor Belajew's, das erste bedeutende, dem erwähnten Komponisten gewidmete Werk. Im Gegensatz zu beiden Arbeiten hat sich aber hier der Verfasser die Aufgabe gestellt, nicht sowol ein personelles Abbild des Komponisten und Menschen Glazunow zu entwerfen, als „sein Verhältnis zu dem tönenden Material, seine Art der Tonverkörperung und den Prozess der organischen Klarlegung der Musikform als zu findender Ganzheit“ festzustellen; mit anderen Worten — die Eigenheiten seines künstlerischen Denkens zu umreißen und sein Schaffen in dessen wesentlichen Erscheinungen stilkritisch zu erforschen. Glebow's Monographie wird nicht nur durch eine erschöpfende und feingefühlte Durchführung der gestellten Aufgabe wertvoll, sondern auch besonders dadurch, dass in ihr zum ersten Mal auch die Grundlagen seiner eigenen dynamischen Lehre von der Musikform festgelegt werden, — einer Lehre, die die Prozessualität der Musikform und den Begriff der Form als eines organischen Ganzen in den Vordergrund rückt.

Anlässlich des zehnten Todestages des hervorragenden russischen Komponisten und Theoretikers S. Tanejew († 1915) hat das Moskauer Staatsinstitut für Musikwissenschaft, als zweiten Band der von Professor K. A. Kusnetzow redigierten „*Geschichte der russischen Musik in Forschungen und Materialien*“, eine Sammlung von auf Tanejew's Leben sich beziehenden Artikeln und Dokumenten veröffentlicht (Moskau, Musiksektion des Staatsverlags, 208 S. in lex. 8°, mit Illustr. und Notenbeilagen). In dieser inhaltlich hochinteressanten Sammlung finden wir eine biographische Skizze von V. Jakowlew, eine Skizze über Tanejew's Schaffen von P. Kowalew, Erinnerungen von M. Tschaikovsky und L. Ssabanejew, eine Charakteristik der dem Komponisten gehörenden Hausbibliothek von Z. Ssawelowowa und eine Reihe von Auszügen aus Tagebüchern, Notizbüchern und Korrespondenzen (mit N. Rimsky-Korssakow, B. Jaworsky, A. Stantschinsky u. A.), mitgeteilt von S. Popow, V. Jakowlew und K. Kusnetzow; den Mittelpunkt jedoch bildet die von S. Popow jr. glänzend durchgeführte archeographische Beschreibung des unveröffentlichten Tanejew'schen Nachlasses. In der Notenbeilage sehen wir erstmalig „Vier Improvisationen“ für Klavier, die 1896 geschrieben und ein Kollektivwerk von A. Arens-

ky, A. Glazunow, S. Rachmaninow und S. Tanejew bilden. Die Sammlung ist durch eine Reihe von Bildnissen des Komponisten in verschiedenen Altersstufen illustriert.

Der zehnjährige Todestag eines anderen hervorragenden russischen Komponisten, Alexander Skrjabin's, der in demselben Jahre 1915 dahinging, wurde durch das Erscheinen zweier vorzüglicher Arbeiten gekennzeichnet. Die erste stammt aus der Feder *L. Ssabanejew's*, der lange Jahre hindurch dem Dahingeschiedenen ein treuer Freund und gleichzeitig objektiver Beobachter war. Das sind die „Erinnerungen an Skrjabin“ (Moskau, Musiksektion des Staatsverlags, 318 S. in gr. 8°), glänzend in der Form und die wertvollsten Materialien für das Verständnis des Lebens und der schöpferischen Bestrebungen Skrjabin's enthaltend. Mit Recht darauf hinweisend, wie sehr das wahre Antlitz des letzteren allmählig durch künstlich ins Leben gerufene und unmerkbar anwachsende Legenden umflort wurde, strebt Ssabanejew, im Gegenteil, durchaus genaue faktische Daten — sozusagen eine „literarische Photographie“ — zu bringen. Ssabanejew's Buch liest sich trotz mancher Längen und einiger Wiederholungen von Einzelheiten mit packendem Interesse. In Ssabanejew's Schilderung ersteht wie lebend nicht nur Skrjabin selbst, sondern auch die Leute seiner Umgebung. Es liegt ausser Zweifel, dass dieses nicht nur das beste Buch Ssabanejew's, sondern auch eines der bemerkenswertesten Werke der gesamten Skrjabiniana ist.

Die zweite Arbeit ist *W. Jakowlew's* „A. N. Skrjabin“ (Moskau, Staatsverlag, 99 Seit.), herausgegeben von der Gesellschaft von Freunden des Skrjabinschen Museums in Moskau und mit einem Vorwort von *A. B. Goldenweiser* versehen; diese Schrift erscheint als vernünftig zusammengestellte, gedrängte biographische Charakteristik, die in ihrer Beilage eine umfängliche Bibliographie und ein Verzeichnis von Werken enthält, das mit den letzten Mühewaltungen der Kommission für die Vorbereitung einer posthumen vollständigen Ausgabe der Werke Skrjabins an der Musiksektion des Staatsverlags in vollem Einklange steht.

Das Eintreffen Franz Schrekers in Russland und die Aufführung seiner Oper „Der ferne Klang“ an der Leningrader Akademischen Staatsoper rief das Erscheinen eines kleinen Büchleins „*Franz Schreker und seine Oper: Der ferne Klang*“ hervor, durch welches eine vom „Academia-Verlag“ geplante, dem modernen Musikschaffen

und seinen einzelnen Vertretern gewidmete Folge angebahnt wurde. Drei Artikel bilden das Büchlein: „Franz Schreker. Beschreibung seines Lebens und Wirkens“ von S. *Ginsburg*; „Versuch einer Analyse des Schaffens Franz Schrekers in Verbindung mit der modernen deutschen Oper“ von *Jgor Glebow*; und „Zur Auf-führung des Fernen Klanges“ von S. *Radlow* (Bühnenleiter der Auf-führung). Ausserdem giebt es hier noch eine chronologische Über-sicht der Werke Schrekers, einen bibliographischen Verzeichnis der wichtigsten litterarischen Arbeiten über Schreker und sein Schaf-fen und eine kurze Wiedergabe des Textbuchs des „Fernen Klanges“.

Allgemeine Musiklehre, Pädagogik. — Auf diesem Gebiete lenken vor allen Dingen zwei vortreffliche Samm-lungen der „*Abhandlungen des Staatsinstituts für Musikwissen-schaft*“ die Aufmerksamkeit auf sich (Moskau, Musiksektion des Staatsverlags, 118 und 136 Seit. in lex. 8°), die die Ergebnisse der Arbeiten seiner musikalisch-akustischen Kommission und physio-logisch-psychologischen Sektion sind. Die erste enthält folgende Artikel: „Die natürlichen Partialtöne und ihre harmonische Be-deutung“ von N. *Garbusow* (Hervorheben einer Reihe von Teil-tönen und Differenztönen, die von unserem Gehör als selbständig klingend aufgefangen werden, und Beweisführung für die Behaup-tung, dass diese Töne die sie bildenden Klänge harmonisch umgestalten); — „Die akustische Natur des Dur und Moll“ von *demselben Verfasser* (weitere Anwendung der im erwähnten Artikel gezogenen Schlussfolgerungen bei Dur und Moll); — „Experi-mente mit dem Kathodenharmonium S. Rshewkin's“ von J. *Orlow* (Widerlegung der Riemannschen dualistischen Harmonie-theorie); — „Die Schwebungen und ihre Bedeutung in der neues-ten Musik“ von *Demselben* (Analyse der Harmoniekomplexe in der neuesten Musik vom Standpunkte der Methode ihrer Zurückfüh-rung auf die einfachsten akustischen Effekte); — „Über die Ent-wicklung und Umgestaltung des Tonalsystems“ von E. *Rosenow* (Versuch der Errichtung eines neuen Tonalsystems auf der Grund-lage einer Vereinigung der obertönlichen und untertönlichen na-türlichen Tonreihen); — „Zur Frage über die Tonbildung bei mu-sikalischen Streichinstrumenten“ von P. *Simin* (Beschreibung der physikalischen Prozesse in der Tonbildung bei Bogenstreichin-strumenten); „Das Optimum der Reverberation“ von S. *Livschitz*

(Analyse einer Reihe Moskauer Konzertsäle von Standpunkte der Bauakustik und im Vergleich mit einigen Sälen Westeuropas und Amerikas); — „Einige Bemerkungen bezüglich der Tonanalyse nach der Methode Millers“ von *S. Rshewkin* (Kritik des Buchs von Dayton Clarence Miller „The Science of musical sounds“, die die Ursachen des Divergierens seiner Daten mit denen anderer Autoren behandelt).

Die zweitgenannte Sammlung besteht aus folgenden Artikeln: „Grundelemente des Hörempfindens“ von *Catharina v. Maltzew* (orientierende Beschreibung der Geschichte und wichtigsten Erregenschaften der neuesten psychologischen Anschauungen über das System der Gehörempfindungen); — „Das absolute Gehör und seine Entwicklungsmethoden“ von *derselben Verfasserin* (Experimentalanalyse zweier Typen des absoluten Gehörs, die sich einerseits auf dem Erkennen der Tonqualität, anderseits auf dem Erkennen der Helligkeit und Vokalität des Tones gründen, sowie die Methodik der Gehörsentwicklung); — „Lokalisationsprobleme und Musik“ von *M. Ssereisky* (Zusammenfassung des modernen Standes der Frage über die Lokalisation des musikalischen Empfindens und über die spezifisch musikalischen Gehirnzentren); — „Musikalisches Erleben in den Vorschuljahren“ von *S. Belajeva-Exemplarskaja* (Experimentale Erforschung der ästhetischen Seiten im kindlichen Empfinden der Musik); — „Das Gesetz des goldenen Schnitts in der Dichtkunst und Musik“ von *E. Rosenow* (Analyse der Anwendung des „Goldenen Schnitts“ in der Musik, erläutert an Beispielen musikalischer Struktur in einigen Werken von Bach, Mozart, Beethoven, Wagner und Glinka).

Als interessantes Werk mit dem eigenartigen Charakter einer Musikencyklopädie erscheint das Buch *A. Butzky's* „Die unmittelbaren Gegebenheiten der Musik“ (Kiew, Staatsverlag der Ukraine, 135 Seiten, in gr. 8°). Das ist der erste Versuch einer Einführung in die Musik in russischer Sprache für weite nichtprofessionelle Kreise, der die ganze vielfältige Gesamtheit der Tatsachen auf dem Konstruktionsgebiete des Tongewebes und der musikalisch-künstlerischen Schöpfungen und ihrer organischen Grundlagen zusammenfasst. Seine besonders wertvolle Eigenart besteht darin, dass des Verfassers Streben wissentlich darauf gerichtet ist, nicht von prinzipiellen theoretischen Daten auszugehen, sondern — wie schon aus dem Titel ersichtlich — nur von demjenigen,

was in der Musik selbst liegt und sich in einer dem modernen Empfinden zugänglichen Form beobachten lässt.

Prof. *A. Beljawsky* hat eine gründlich durchgearbeitete „Theorie des Schalles in Beziehung zur Musik“ (Leningrad und Moskau, Staatsverlag, VIII + 239 Seit., mit 1 Taf., in lex. 8°) veröffentlicht, die übrigens nicht sowol für das Ergebnis persönlicher wissenschaftlicher Forschung zu gelten hat, als für eine verständnisvolle Wiedergabe von Grundlagen der modernen physikalischen und musikalischen Akustik. Unangefochtene Beistimmung dürfte die Tatsache verdienen, dass der Verfasser nicht nur auf die von Stumpf und seiner Schule berührten Probleme, sondern auch — leider in ausschliesslich kurzer und trockener Weise — auf die Lehre Goldschmidt's eingeht.

Von Lehrbüchern aus dem Kreise der gewöhnlichen Konservatoriumsdisziplinen hebe ich den zweiten Teil des „Theoretischen Kursus der Harmonie“ von dem Moskauer Konservatoriumsprofessor *G. Katuar* hervor (Moskau, Musiksektion des Staatsverlags, 189 Seit. mit 1 Taf.), sowie die Neuauflage von *Busslers* Buch „Der strenge Satz“ in der klassischen Übersetzung *S. Tanejew's* (ibid.).

Eine bedeutende Anzahl von Arbeiten ist den Fragen der musikalischen Ausführungsmethodik gewidmet. Professor *Marie Barinowa* vom Leningrader Staatskonservatorium ist mit dem ersten Teil ihres Buches „Grundriss der Klaviermethodik“ (Leningrad, Verlag „Triton“, 38 Seiten mit 2 Taf.) an die Öffentlichkeit getreten. Professor Barinowa gilt in Russland für eine energische Verfechterin des Naturalsystems im Klavierspiel; ihr Buch ist gewissermassen eine kritisch-entwickelte Popularisation der Ideen Breithaupt's. Im ersten Teil des Buchs sind folgende Abteilungen enthalten: Einleitung; Instrument; Mechanismus des Spielers; Passagenbewegungen.

Ein interessantes Buch „Schule des Violinspiels“ (Leningrad, Verlag „Gubono“, 66 Seit.) hat *Joseph Lessman* zum Verfasser, einen bekannten Leningrader Violin-Pädagogen und Methodologen. Hier finden wir die allgemeinen Grundlagen der Geigentechnik und Ausführung sowol, als auch Einzelheiten vor. Als kennzeichnende Eigenart des Buches muss die Tatsache gelten, dass es nicht einmal ein Buch, sondern eher eine Reihe von Thesen für ein umfangreicheres Werk darstellt. Wie Prof. *W. Karatyghin*

in seinem Vorwort sehr richtig bemerkt, bestimmt dieses den Leser zu einem besonders zarten Verhalten dem Inhalt gegenüber, da hier auf wenigen Seiten eine Menge wertvoller und tiefer Gedanken kunstgerecht verstreut ist.

Einige Bücher sind den Problemen der vokalen Methodik geweiht. Die Frage der natürlichen Stimmenstellung ist unzweifelhaft wohl eine der allerempfindlichsten in der ganzen Musikpädagogik. Im Einklange mit den positiven Bestrebungen von heute, für jede musikpädagogische Tätigkeit ein wissenschaftliches Fundament zu schaffen, geht unter den russischen Vokalpädagogen ein energisches Suchen nach einer derartigen „einheitlichen Methode“ vor sich, die sich physiologisch bewahrheiten und künstlerisch zweckentsprechend sein könnte. Als im Druck erschienene Ergebnisse dieses Suchens sind bis dato zwei Bücher veröffentlicht: „Die Technik des Gesanges und die einheitliche Methode der Stimmenstellung“ von *S. Robin* (Leningrad, Selbstverlag, 52 Seit.) und „Theorie der Stimmenstellung in Verbindung mit der Physiologie der tonausführenden Organe“ von *Prof. S. Sonki* (Leningrad, Verlag „Triton“, 153 Seit.). — die Übersetzung von *A. Muschold's* Buch „Akustik und Mechanik des menschlichen Stimmorgans“ nicht miteingerechnet, die von E. Rosenow im Auftrage der Vokal-methodologischen Sektion des Staatlichen Instituts für Musikwissenschaft ausgeführt wurde (Moskau, Musiksektion des Staatsverlags, 125 Seit., mit 6 Taf.).

Schliesslich erübrigt es noch, der Litteratur über allgemeine Methodik der musikalischen Erziehung und Bildung zu erwähnen. Hier muss dreier Bücher gedacht werden. Die beiden ersten beleuchten die Fragen der musikalischen Anfangserziehung; es sind dies: „Musik im Kindergarten“ von *V. Schatzkaja* (2-e Auflage, Moskau, Staatsverlag, 117 Seit.) und „Musikalische Erziehung der Kinder von 9—12 Jahren“, von *N. Dolomanowa* (Leningrad, Verlag „Myssl“, 148 Seit.). Das dritte Buch, eine Sammlung von Artikeln über „*Musik in der Schule*“ (Leningrad, Staatsverlag, 37 Seit. in lex. 8°), ist der im Mai des verflossenen Jahres in Leningrad stattgehabten, der Musikerziehung der Leningrader Kinder gewidmeten Ausstellung angepasst und enthält eine Reihe methodischer Artikel von *Igor Glebow*, *N. Kowin*, *S. Ginsburg*, *N. Grodzenskaja* u. A. über die Rolle und die Stellung der Musik in der modernen allgemeinbildenden Schule.

Eine Anzahl relativ minder bedeutender Bücher und Broschüren habe ich, um Platz zu schonen, in meiner Besprechung fortgelassen. Interessenten dürften eine erschöpfende Aufzählung derselben im „Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1925“ finden.

S. GINSBURG.

BERICHT ÜBER DEN CONGRESS UND DIE GENERAL-
VERSAMMLUNG DER UNION MUSICOLOGIQUE IN
LÜBECK, 23.—24. JUNI 1926

Nachdem durch die Baseler Beschlüsse vom 27. September 1924 die Möglichkeit eröffnet war, den bisher nur aus neutralen Mitgliedern bestehenden Vorstand der U. M. *ab 1. Januar 1925* international zu erweitern, geschah dies in der Folge durch den Beitritt von Vertretern Belgiens, Deutschlands, Englands, Frankreichs, Italiens, Nordamerikas und Oesterreichs.

An die Mitglieder dieses neuen Vorstandes richtete das Praesidium der U. M. im Januar d. J. ein Rundschreiben, das eine Reihe von Vorschlägen enthielt, wie die verschiedentlich bestehenden nationalen musikhistorischen Gesellschaften *unter völliger Wahrung ihrer inneren Selbständigkeit und gegenseitigen Gleichberechtigung* sich zu einer festeren Gemeinschaft zusammenschliessen möchten. Der Bitte, zu diesen Vorschlägen schriftlich vor dem Congress Stellung zu nehmen, ist von keiner Seite her entsprochen worden; somit blieb ihre Durchberatung dem Congress vorbehalten. Dazu hatten sich offizielle Teilnehmer aus Dänemark, Deutschland, Holland und Oesterreich eingefunden. Professor A. Pirro-Paris wurde zu unserm und eigenem Bedauern durch eine im letzten Moment eingeführte Neuerung in den Prüfungsbestimmungen der Sorbonne amtlich verhindert, den einen von ihm übernommenen Festvortrag persönlich zu halten.

Im folgenden legt nun das Praesidium Rechenschaft ab über die sachlichen Ergebnisse des Congresses.

Erster Tag, Mittwoch den 23. Juni

Vorm. 10 Uhr: Sitzung des Praesidiums

Nach Begrüssung der Anwesenden durch den Vorsitzenden wird die Erörterung der Frage des internationalen Zusammen-

schluss der nationalen Gesellschaften begonnen; an der Diskussion beteiligen sich die Herren Abert, Adler, Seiffert, Wolf. Es herrscht Übereinstimmung in dem Wunsche, dass die U. M. die Führung übernehme, dieses Ziel herbeizuführen. Die deutschen Delegierten schlagen vor, für die Mitglieder-Versammlung des folgenden Tages einen Entwurf vorzubereiten, der den Anschluss der Deutschen Musikgesellschaft (D. M. G.) an die U. M. im einzelnen formuliert.

Die Sitzung schliesst mit der Wahl von *Highini Anglés-Barcelona* als Vertreter Spaniens anstelle des statutengemäss ausscheidenden Ad. Salazar-Madrid.

Mittags 12 Uhr: Öffentliche Festversammlung

Der Vorsitzende eröffnet die Versammlung mit Worten des Dankes für die freundliche Aufnahme in Lübeck und die Förderung des Congresses durch die deutschen Behörden, begrüsst den Vertreter des hohen Senats, Dr. Vermehren, und entschuldigt das Fernbleiben Prof. Pirros.

Senator Dr. Vermehren erwidert darauf:

„Es ist mir eine Ehre und Freude, den internationalen musikwissenschaftlichen Congress und insbesondere die auswärtigen Gäste namens des Senates in unserer Stadt zu begrüßen und aufs herzlichste willkommen zu heissen. Wir haben vor kurzem bei dem so schönen Verlauf der 700-Jahrfeier der Reichsfreiheit Lübecks eine grosse Anzahl von ausländischen Gästen, die an unserer Feier freudigen Anteil genommen haben, in unseren Mauern gesehen. Sie waren erschienen, um in Erinnerung an Jahrhunderte alte wirtschaftliche und kulturelle Beziehungen das durch den Weltkrieg zerrissene oder gelockerte Band neu zu knüpfen oder zu festigen. Es ist das ein Beleg der zunehmenden Erkenntnis, dass die Völker durch den Austausch materieller oder geistiger Güter und die wechselseitige Förderung an den Fortschritten der Menschheit mitzuarbeiten berufen sind. Welches Gebiet aber wäre wohl geeigneter, die Angehörigen der durch den Weltkrieg getrennten Völker wieder zu vereinigen, als das der Musik und des ihrer Wissenschaft gewidmeten Studiums? Musik ist eine Weltsprache, die nicht übersetzt zu werden braucht; denn in ihr spricht Seele zu Seele. Ihre Veranstaltungen bedürfen daher keiner Rechtfertigung.

Wir in Lübeck sind hoch erfreut, dass nach dem Besuch von Vertretern der nordischen Länder der erste auf deutschem Boden stattfindende internationale musikwissenschaftliche Congress nach Lübeck berufen ist und dadurch auch Vertreter anderer Nationen in unsere Stadt geführt sind. Ich gehe wohl nicht fehl in der Annahme (das wird ja auch durch die Worte

Ihres Herrn Praesidenten bestätigt), dass gerade die Jubelfeier Lübecks den Anlass für die Wahl des Congressortes gegeben hat. Seien Sie für diese Wahl herzlich bedankt!

Ihre Tagung fügt sich in die Reihe der in diesem für Lübeck so bedeutungsvollen Jahre veranstalteten festlichen Veranstaltungen würdig ein. Wenn heute abend die von Meisterhand bewegte Orgel das hohe Schiff der Marienkirche mit ihren Tönen erfüllen und die Werke Franz Tunders und Dietrich Buxtehudes wieder lebendig vor uns erstehen lassen wird, dann werden Sie erkennen, dass in Lübeck schon im 17. Jahrhundert eine Pflegestätte edler Kirchenmusik bestanden hat. Sie erfreute sich seiner Zeit eines solchen Rufes, dass der junge Seb. Bach, der zu den grössten Meistern in der Musik aller Zeiten und Völker gerechnet werden muss, hierher gezogen ist, um seine Kenntnisse zu erweitern und neue Anregungen zu empfangen. Schöpferische Kräfte und tüchtige Kenner der Musik weist aber auch die spätere Zeit auf. Ich erinnere an Gottfried Herrman, an K. Grammann und K. Stiehl aus dem letzten, noch nicht abgeschlossenen Kapitel der Musikgeschichte Lübecks, in welcher die Pflege kirchlicher und weltlicher Musik und auch das Studium der Musikgeschichte sich auf hoher Stufe bewegt, an die weit über Lübecks Grenzen hinaus gedrunghenen Namen eines Furtwängler, Abendroth, Ley, eines Lichtwark und Stahl. Ein Besuch der Musikabteilung der Ausstellung „700 Jahre Lübecker Buch und Schrift“ wird Ihnen zeigen, welche Schätze von Kompositionen und musikgeschichtlichen Schriften unsere Stadtbibliothek und unser Stadtarchiv pfleglich bewahren.

So werden sich Ihnen mancherlei Genüsse und Anregungen bieten. Möge denn Ihre Tagung auf dem auch für die Musik geschichtlich wichtigen Boden Lübecks einen schönen und würdigen Verlauf nehmen; und möge sie dazu beitragen, die Freunde und Erforscher der Musikgeschichte aller Länder einander nahe zu bringen, um der idealen Aufgabe, die zu Ihrer Vereinigung geführt hat, gerecht zu werden. Möge Ihr Aufenthalt in unserer alten und doch noch so jungen Stadt für Sie ein freudiges Erlebnis sein, an das Sie, in die Heimat zurückgekehrt, sich gern erinnern.“

Prof. Dr. H. Abert-Berlin begrüsst den Congress mit folgenden Worten:

„Der Herr Preussische Staatsminister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung hat mich mit seiner Stellvertretung auf dem Congress beauftragt und entbietet Ihnen durch mich seinen wärmsten Willkommen-gruss. Der Herr Minister empfindet es mit der lebhaftesten Befriedigung und Freude, dass der Geist internationaler Zusammenarbeit, der vor dem Kriege gerade in der Musikgeschichte so ausserordentlich segensreiche Früchte gezeitigt hat, nun wieder zu neuem Leben erweckt worden und dass es deutscher Boden ist, auf dem dieses Band, das durch den Krieg so jäh zerrissen wurde, wieder angeknüpft werden soll. Und es handelt sich nicht blos um deutschen Boden. Wir sehen auch ein Symbol darin, dass es gerade der ehrwürdige Sitz der alten, Völker verbindenden und Völker

verbrüdernden Hansa ist, an dem dieser Bund wieder geschlossen werden soll. Der Herr Minister wünscht den Arbeiten und Festen des Congresses alles Gute und volles Gedeihen."

Prof. A. Pirros Festvortrag über „Die Ziele und Aufgaben der Union Musicologique" (wegen der Abwesenheit des Verfassers in freier Übersetzung von M. Seiffert verlesen) folgt hier im Wortlaut.

„Mesdames et Messieurs,

C'est un très grand honneur pour moi, que de prendre ici la parole devant vous, au nom de l'*Union Musicologique*. Il n'y a pas, en effet, dans notre domaine, d'assemblée plus respectable, plus large, et plus active, puisque j'y trouve, associés avec ceux que je considère depuis longtemps comme les maîtres souverains en notre discipline, les travailleurs les plus éclairés et les plus fervents de tous les pays. En outre, il m'est particulièrement agréable de pouvoir, puisque nos assises se tiennent, cette année, à Lubeck, exprimer publiquement ma gratitude pour la bienveillance avec laquelle j'ai toujours été accueilli dans cette ville. Johann Mattheson déclarait déjà, dans son *Ehrenpforte*, que „die Herren Lübecker" étaient bienfaisants, que Franz de Minde l'avait éprouvé vers 1660, et lui-même au 18e siècle. La tradition ne s'est pas perdue, et j'aime à croire que, parmi mes auditeurs d'aujourd'hui, se trouvent quelques-uns de ceux qui, autrefois, ont facilité mes recherches, en perpétuant le vieil usage lubeckois. Je leur adresse, bien cordialement, l'expression de mes remerciements, en regrettant de ne pouvoir rendre un semblable hommage à l'excellent Prof. Karl Stiehl, dont le savoir et l'infatigable complaisance m'ont été jadis d'une aide si précieuse.

Ces témoignages de reconnaissance, qu'il m'est si doux de porter devant vous, ont d'ailleurs une signification plus vaste que l'accomplissement d'un simple devoir personnel, car les actions de grâces sont, à mon avis, les rites essentiels, dans le cérémonial de l'*Union Musicologique*. Cette ligue des amis de l'art me paraît, avant tout, une généreuse société de secours mutuels, qui échange, qui prête, qui donne sans relâche, et pour le plus auguste des commerces, le commerce des choses de l'esprit. En l'état actuel de la musicologie, la création d'un tel „Office", universel et désintéressé, devait paraître nécessaire. Nul, maintenant, n'oserait prétendre s'isoler en ses études. Il n'est plus de sujet que l'on ait la présomption de traiter en s'enfermant dans une bibliothèque, dont il serait interdit de franchir les limites. Si bien mûni que soit cet arsenal de livres, ce n'est jamais que pour éveiller en nous des curiosités qu'il est impossible d'y assouvir. Les oeuvres sont dispersées — membres épars de nos *Tondichter* — les documents relatifs à nos héros, que leur siècle classait le plus souvent parmi les gens de la plus humble condition, sont cachés dans le fatras des aumônes, des remontrances, des condamnations qui tombent sur la plèbe, et conservées en maints dépôts d'archives où l'on ne saurait les quérir. Comment, pour-

tant, s'expliquer la formation de certains musiciens, et des plus célèbres, sans les suivre pas à pas, dans les étapes de leur jeunesse, où ils vivaient, tantôt d'un salaire ecclésiastique, tantôt des libéralités que leur accordent les grands? Qu'il serait utile de savoir en quelles années les trésoriers de Malatesta eurent mandat de récompenser Dufay et Hugo de Lantins pour leurs chants! Et Paumann chez le marquis de Mantoue, Josquin des Prés chez le cardinal Ascanio Sforza, Willaert à la cour de Hongrie, Kaspar Förster en Pologne, à Venise, etc. La diversité de certaines carrières est telle, qu'il devient impossible à un seul de les décrire, en relevant les traces qui subsistent, mais qui sont hors de sa portée.

Mais tous ces problèmes, d'ordre biographique, seraient bientôt éclaircis, si l'on pouvait répartir la tâche entre les affiliés à cette grande confrérie dont les représentants ont été convoqués aujourd'hui: dans certains cas, l'indication négative serait encore bienvenue, étant libératrice.

Par les renseignements qu'elle offre dans son Bulletin, par le bien qu'elle établit entre les sociétés nationales de musicologie, et entre les savants isolés, *l'Union Musicologique* est destinée à rendre les mêmes services que ces groupes d'érudits, dans les siècles passés, éveillèrent par leur correspondance tant de questions et en abordèrent l'examen des traités les plus fameux du 15^e siècle, furent préparés par des discussions orales ou épistolaires. Plus tard, le disciple d'Erasme, et l'ami de Lefèvre d'Etaples, Henricus Giareanus, a, peu à peu, enrichi son *Dodecachordon* par les contributions de ses amis. Des polémiques mêmes ont grossi utilement bien des ouvrages: j'en appelle au souvenir de querelles, que vous connaissez tous. Mais, si les critiques d'Artusi, et ni les débats de Siefert et de Scacchi ont suscité de curieuses remarques, c'est encore aux savants animés de l'esprit de concorde, que nous devons le plus. Nommerai-je de nouveau ici Mersenne, à la fois le directeur et l'infatigable secrétaire général d'une sorte d'académie de science musicale? Curieux de tout, il quémandait et entassait les renseignements, et sur l'antiquité, et sur les musiciens alors oubliés, comme Hofheimer, et sur les chants turcs ou „canadois”, et sur l'acoustique. Il avait déjà invité à explorer les bibliothèques de l'Espagne. A l'autre bout de l'Europe, l'astronome Hevelius lui signalait le traité du libraire musicien Kaspar Förster. Et que ne dirait-on pas des „unions musicologiques” établies par messages autour de Walther, de Mattheson, de Marpurg, de Martini etc. ? Mais je ne tenterai pas de retracer, en quelques minutes, l'histoire des historiens de la musique. Tout ce que je retiens de l'ébauche à peine indiquée, c'est que leurs meilleurs ouvrages sont nés de leur collaboration constante avec une infinité d'informateurs de bonne volonté. Maintenant, de leurs procédés, c'est surtout cet esprit d'obligeance réciproque qui les dirigeait, que nous aurions à développer, dans l'oubli de tous les préjugés, et des absurdes rivalités. Mais, pour l'organisation, ces braves gens en étaient au stade où le postillon dictait des thèmes de fugues au jeune Bach. Nos relations avec cette sorte de concile permanent de la musicologie qu'est notre „Union” ne souffrent plus des retards ou des interruptions, inévitables jadis. Bien plus, la besogne est déjà distribuée, puisque des sociétés nationales élaborent, de toutes parts, les éléments qui leur

appartiennent et n'ont à demander secours à la coalition que leurs ressources d'investigation étant épuisées. De telles démarches, au surplus, n'impliquent en rien le renoncement à l'autonomie, ou le désaveu des principes directeurs. Mais le profit est le même que pour ces sociétés savantes des provinces, dont la fédération, dont les congrès enrichissent, dans chaque état, le patrimoine commun, sans qu'un soupçon de hiérarchie ou de sujétion mette de l'amertume dans les fruits amassés, qui ont mûri sous des climats différents.

Ces bienfaits de l'Union Musicologique, au surplus, vous les connaissez tous, et je crois que notre cause ne compte point de réfractaires, et tout au plus des indécis. Ce qu'elle a produit, en peu d'années, et dans un temps troublé, est assez important, les bonnes volontés qu'elle s'est acquises sont assez nombreuses pour que l'on considère, sans amertume, que quelques uns, encore mal informés, n'écoutent point son appel, comme s'ils craignaient les invitations de l'amitié. Il conviendrait de leur chanter le suave répons qui retentissait il y a quelques jours dans les églises catholiques, *Homo quidam fecit cenam magnam*. En ce banquet de la musicologie, qu'elle ordonne et renouvelle jour par jour, l'*Union* sert leur part aux plus affamés et aux plus délicats. Mais elle n'administre à personne l'aliment qu'il ne goûte point, et aurait même égard aux débiles qui ne vivent que de régime. En somme pour les replacer sur le plan le plus élevé, car ces images familières risqueraient de la déguiser, il me paraît, qu'elle peut être considérée comme le Synode perpétuel des églises musicologiques. Concile dont la mission est toute particulière, car il se refuse le droit de promulguer des dogmes, d'instituer des lois, et n'accepte d'exercer que les oeuvres de charité. Aider aux enquêtes, divulguer les textes, renouveler et développer les gloses — et respecter tous les efforts, en les encourageant.

Un tel programme, je n'ai pas besoin de dire que l'*Union Musicologique* en accomplit les prescriptions avec sollicitude. Il est superflu de vous rappeler ce qu'est son Bulletin, et quels trésors de musique sortent, grâce à elle, des bibliothèques les mieux fermées. Et vous avez lu ce volume de mélanges, réunis en l'honneur de notre président, volume où tant d'études diverses s'harmonisent si heureusement les unes avec les autres, par un ton de sympathie, pour celui que l'on voulait y fêter, et aussi de sympathie pour tous ceux qui participaient à cette oeuvre de l'admiration, du respect et de la reconnaissance. Y peut-on découvrir l'ombre d'une contestation? Nulle discordance n'aigrit l'hymne que tant de voix ont entonnée.

Souhaitons seulement que le cantique résonne toujours avec plus de force, et que le dévouement et la science de notre président, le Dr. D. F. Scheurleer, qui défend et propage les idées les plus nobles, reçoive la récompense d'une adhésion universelle. Le silence des choristes défaillants tournerait à leur désavantage, quand cette musique est si belle. Concert prodigieux, car personne, ici, ne donne le ton, ou ne brandit le bâton de mesure. On pourrait se vanter de ne pas chanter juste, que l'on ajouterait, précisément, à l'accord unanime ses dernières harmoniques, et comme un accent de vie.

ANDRÉ PIRRO.

Abend 8 Uhr: Konzert in der Marienkirche

1. Franz Tunder (1614—1667), Orgelstücke:
Praeludium g-moll.
Choralbearbeitung „Jesus Christus wahr'r Gottes Sohn“.
2. Franz Tunder.
Kantate „Ein feste Burg“ für Chor, Orchester und Orgel.
3. Dietrich Buxtehude (1657—1707), Orgelstücke:
Toccata F-dur.
Choralbearbeitungen, Puer natus', „Ach Herr, mich armen Sünder“.
Praeludium und Fuge g-moll.
4. Dietrich Buxtehude.
Kantate „Ihr lieben Christen, freut euch nun“ für Chor, Bariton-solo, Orchester und Orgel.
Ausführende: Prof. K. Lichtwark (Leitung), Prof. A. Sittard (Orgel-soli), F. Bähnke (Bariton), Prof. W. Stahl (Orgel-Continuo), Vereinigung für kirchlichen Chorgesang und Städtisches Sinfonie-Orchester Lübeck, Prof. Dr. M. Seiffert (Bearbeitung).

*Zweiter Tag, Donnerstag den 24. Juni**Vorm. 10 Uhr: Allgemeine Mitglieder-Versammlung*

Nach Begrüssung der Erschienenen berichtet der Vorsitzende über das Ergebnis der gestrigen Praesidiumssitzung.

Ein wichtiger Fortschritt war es, dass dem bisher ausschliesslich neutralen Vorstand der U. M. auch Vertreter von Belgien, Deutschland, England, Frankreich, Italien, Nordamerika und Oesterreich sich angeschlossen haben. Um die frühere Arbeitsgemeinschaft wieder lebensfähig herzustellen, ist es aber notwendig, die U. M. weiter auszubauen zu einer Fédération aller Mitglieder der nationalen Gesellschaften. Die Grundgedanken der Reorganisation der U. M. nach dieser Richtung sind folgende:

„Die nationalen Gesellschaften werden durch nichts gehindert, ihre bisherigen Arbeitsziele zu verfolgen, somit ihre Selbständigkeit zu bewahren —

Die Vertretung der nationalen Gesellschaften im Vorstand der U. M. geschieht durch je eine von ihnen zu wählende Persönlichkeit; somit ist die Gleichberechtigung aller Nationen im Vorstand garantiert —

Das Praesidium geht aus der Wahl aller Landesvertreter hervor —

Über die geschäftliche Führung der U. M., die Gestaltung des Bulletin im Verhältnis zu den verschiedenen nationalen Publikationen und andere Fragen bringt das Gesamtpraesidium seine Vorschläge vor die allgemeine Mitglieder-Versammlung —

Das Bulletin der U. M. wird den Mitgliedern zu einem sehr niedrigen Preise geliefert."

Auf Grund dieser Voraussetzungen haben die deutschen Delegierten einen Vertragsentwurf vorgelegt, der für den in corpore-Anschluss der Deutschen Musikgesellschaft (D. M. G.) an die U. M. in Frage käme. Der Entwurf hat folgenden Wortlaut:

1. Die D. M. G. ist bereit, unter den erörterten Bedingungen mit allen ihren Mitgliedern der U. M. beizutreten, sobald die hauptsächlichsten ehemals kriegführenden Staaten, mindestens Frankreich oder England, beitreten.

2. Die Mitgliedschaft der U. M. kann nur bei gleichzeitiger Zugehörigkeit zur D. M. G. erworben werden.

3. Die Mitgliedschaft bei der D. M. G. kostete bisher M. 12 und berechnete zum kostenlosen Bezug der „Zeitschrift für Musikwissenschaft.“ Die Mitgliedschaft bei der U. M. kostete bisher M. 15 und berechnete zum kostenlosen Bezug des „Bulletin der U. M.“ Künftig werden für einen an die D. M. G. zu entrichtenden Gesamtbeitrag von M. 16 beide Organe im alten Umfange geliefert werden.

4. Über Anträge, die dahin zielen, Mitglied der D. M. G. zu sein, *ohne* gleichzeitig der U. M. anzugehören, entscheidet der Vorstand der D. M. G.

Lübeck, den 23. Juni 1926.

gez. ABERT.

gez. WOLF.

gez. v. HASE."

In kurzer Besprechung dieser vorläufigen Vereinbarung wird festgestellt, dass sie natürlich nur für die *deutschen* Mitglieder der D. M. G. Geltung haben solle, dass dagegen ihre *ausländischen* Mitglieder in ihrem Verhältnis zur U. M. den Bestimmungen ihres Landes unterliegen. Danach wird die Vereinbarung einstimmig angenommen.

In zwangloser Meinungsäußerung, an der die Herren Abert, Adler, Altmann, Jeppesen, Kroyer, Seiffert, Smyers sich beteiligen, wird auf die Organisationsverhältnisse verschiedener Länder (Russland, Tschechoslowakei, Oesterreich, Dänemark, Holland, Schweiz) hingewiesen. Es wird die Aufgabe der bewährten Geschicklichkeit des Praesidenten sein, die Anregung zum Anschluss der übrigen nationalen Gesellschaften und, wo solche noch nicht bestehen, zu ihrer Begründung zwecks Anschlusses

an die U. M. ohne Einmischung in die inneren Verhältnisse der Länder weiter zu tragen. Die aus der neuen Sachlage sich ergebende Notwendigkeit einer Statutenänderung wonach die Nationen ihren Vertreter im Vorstand zu wählen haben, wird einstimmig gebilligt.

Hofrat R. Linnemann bedauert ausserordentlich die Stellungnahme der U. M. gegenüber der D. M. G. Er erblicke darin ein Abwürgen des Bückeburger „Archivs für Musikwissenschaft“ zu gunsten der Publikationen einer anderen Gesellschaft, gegen das er schärfste Verwahrung einlege, und müsse sich jede Entschliessung über das Fortbestehen des „Archivs“ bis zur Besprechung mit seinem Teilhaber vorbehalten. Trotz der Entgegnung, dass der Beschluss der U. M. weder eine beabsichtigte Unfreundlichkeit gegenüber dem „Archiv“ sei, noch unbeabsichtigt die selbständige Stellung des „Archivs“ gegenüber den anderen Publikationen berühre, dass ferner die kaufmännischen Einwände gegen den Beschluss verfrüht seien und vor ein anderes Forum gehören, verharrt Hofrat Linnemann bei seiner scharfen Ablehnung.

Die Versammlung genehmigt sodann einstimmig die Wahl von *Highini Anglés-Barcelona* zum Vertreter Spaniens im Vorstand der U. M.

Auf Anfrage erklärt der Praesident schliesslich, dass die U. M. sich in irgendeiner Weise an den Veranstaltungen des Wiener Beethovenfestes 1927 beteiligen werde.

Mittag 12 Uhr: Zweite öffentliche Festversammlung

Prof. Wilhelm Stahl hält den Festvortrag über „Lübecks Bedeutung für die Musikgeschichte“. Von seiner Wiedergabe kann und muss hier abgesehen werden, da der Hauptkern des Vortrages in einer besonderen Broschüre desselben Verfassers, „Franz Tunder und Dietrich Buxtehude“ als Festgabe des Bückeburger „Archivs“ (Leipzig, Kistner & Siegel) erschienen ist.

Abend 8 Uhr: Kammerkonzert im Johanneum

1. Nicolaus Bleyer (1599—1658), Tanzstücke für Streicher und Cembalo.
2. Nathanael Schnittelbach (1633—1667), Suite c-moll für Streicher und Cembalo.

3. J o h a n n T h e i l e (1646—1724), Suite A-dur für Streicher und Cembalo.
4. D i e t r i c h B u x t e h u d e (1637—1707), Choralsuite „Auf meinen lieben Gott“ für Cembalo.
5. N i c o l a u s A d a m S t r u n g k (1640—1700), Triosonate d-moll für 2 Violinen, Violoncell und Orgel.
6. J e a n A d a m R e i n k e n (1623—1722), Triosonate A-dur für 2 Violinen, Violoncell und Cembalo.
7. D i e t r i c h B u x t e h u d e, Triosonate c-moll für Violine, Violoncell und Cembalo.

Ausführende: Anna Linde (Cembalo), K. Kundrat (Viol.), P. Graszynski (Viol.), E. Corbach (Violoncell), Prof. Wilh. Stahl (Orgel); ausserdem in No. 1—3 mehrere Mitglieder des Lübecker Symphonie-Orchesters, Prof. Dr. M. Seiffert (Bearbeitung).

AVIS AUX MEMBRES DE L'UNION MUSICOLOGIQUE

Le communiqué qui précède fut envoyé à MM. les membres du comité directeur de l'Union Musicologique, en les invitant à faire connaître l'opinion des sociétés de musique dans les autres pays sur le projet d'une fédération internationale, comme il avait été esquissé à Lubeck.

La nouvelle douloureuse de la mort inattendue de notre très vénéré Président, monsieur le dr. D. F. Scheurleer, mit fin à l'échange, tant oral que par écrit, des vues que pourraient avoir sur cette question les différentes sociétés.

Comme l'organisation provisoire de l'Union Musicologique n'a rien fixé au point de vue du remplacement de la Présidence, les négociations ne pouvaient pas être arrêtées en due forme. Voilà pourquoi il incombe maintenant aux représentants des différents pays de prendre l'initiative, afin de préparer une solution définitive, exprimant d'une manière claire et nette, si le terrain de l'Union Musicologique sera élargi, oui ou non, dans le sens des décisions prises à Lubeck, et de donner, dans le cas affirmatif, par la voie d'élection supplémentaire au comité directeur le pouvoir de mettre la main à l'œuvre.

En attendant, le secrétaire soussigné s'est occupé de terminer l'annuaire du bulletin, commencé par monsieur le dr. Scheurleer, à l'aide du second fascicule déjà préparé en partie. De même que l'Union Musicologique a une dette de profonde reconnaissance envers son fondateur, qui pendant de longues années était également son guide dévoué et sûr, pour le fait qu'il a bien voulu prendre sur lui les frais considérables de notre œuvre idéalement pacifique, elle se sent aussi l'obligée de son fils, monsieur le dr. C. W. Lunsingh Scheurleer, dont la piété filiale s'est montrée lorsqu'il a offert de se charger des frais de cette livraison qui sera provisoirement la dernière.

Nous désirons ardemment que ceux, qui dans l'avenir prendront la direction de l'Union Musicologique, continuent dans un travail de confiance réciproque à ériger le bâtiment de la nouvelle Fédération sur les mêmes bases que notre regretté Président a mises avec tant de sollicitude. Ce serait alors un monument de gratitude digne de celui qui fut toujours un promoteur désintéressé et un ami hautement secourable de la science musicologique internationale et que, malheureusement, la mort vient de nous ravir.

MICHELSEN,
secrétaire.

BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ
„UNION MUSICOLOGIQUE”

BULLETIN

DE LA SOCIÉTÉ

„UNION MUSICOLOGIQUE”

SIXIÈME ANNÉE



LA HAYE
MARTINUS NIJHOFF
1926

MEMBRES DU CONSEIL

Dr. D. F. Scheurleer †, président	La Haye, Carnegielaan 16.
Dr. L. P. J. Michielsen, secrétaire	La Haye, Leuvensche Str. 47.
Prof. Dr. G. Adler,	Vienne.
W. Barclay Squire,	Londres.
Dr. Ch. van den Borren,	Uccle-Bruxelles.
G. Cesari,	Milan.
Prof. Dr. Angul Hammerich,	Copenhague.
Prof. O. Kinkeldey,	New York.
Prof. Dr. K. Nef,	Bâle.
Prof. Dr. Tobias Norlind,	Stockholm.
A. Pirro,	Paris.
Ad. Salazar,	Madrid.
Dr. O. M. Sandvik,	Holmenkollen, Oslo
Prof. Dr. H. Abert,	Berlin.
Dr. J. Wagenaar,	La Haye.

SOMMAIRE

P. Robinson, A recently discovered important 'Uria' ms.	1
Dr. Otto Ursprung, Josquin des Prés	11
Ch. van den Borren. En quelle année Roland de Lassus est-il né?	51
Karl Nef, Einige Bemerkungen über die Aufnahme der achten Sinfonie von Beethoven	61
Comptes-rendus relatifs à la musicologie *)	
I. Allemagne Prof. Dr. R. Schwartz	69
II. Angleterre Herbert Antcliffe	83
III. Autriche Prof. Dr. G. Adler	89
IV. Belgique Dr. Ch. v. d. Borren	93
V. France J. G. Prod'homme	107
Dr. A. Smijers, In Memoriam Dr. D. F. Scheurleer	129
Herbert Antcliffe, William Barclay Squire	133
Curt Sachs, Anfänge der Musik.	136
Paul Nettl, Beitrag zur Lebensgeschichte Glucks	150
Referate von Curt Sachs:	
1 Carl Stumpf, Die Sprachlaute	155
2 Kunst, J. en C. J. A. Kunst van Wely, De Toonkunst van Bali.	157
3 Michel Brenet, Dictionnaire pratique et historique de la Musique	159
Comptes-Rendus relatifs à la musicologie *)	
I. Allemagne, Th. W. Werner	163
II. Angleterre, Herbert Antcliffe	175
III. France, J. G. Prod'homme.	181
IV. Russie, S. Ginsburg	194
Bericht ueber den Congress und die Generalversammlung der Union Musicologique in Lübeck, 23—24 Juni 1926 . .	210
Avis aux membres de l'union Musicologique	220

*) Rangés d'après les pays en ordre alphabétique.

EXTRAIT DES STATUTS

Art. 3. La Société a pour but d'aider à l'avancement de la science musicale dans le sens le plus étendu du mot, et de faire naître l'occasion d'échanger des idées au sujet de cette science.

Art. 4. La Société comprend des membres et des membres honoraires. Peuvent être membres aussi bien des personnes que des associations.

Art. 5. On obtient la qualité de membre en s'adressant au secrétaire de la Société et en acquittant la cotisation annuelle, mentionnée Art. 9. On est considéré comme membre de la Société immédiatement après réception par le secrétaire de la demande et de la cotisation.

Art. 9. Les membres payent une cotisation annuelle, exigible par avance.

Jusqu'à l'année commençant le 1 janvier 1925 le montant de la cotisation sera fixé chaque année pour chaque pays par le Conseil de la Société. A partir de cette année le montant sera fixé par l'assemblée générale annuelle ou par référendum, en vertu de l'Art. 13.

COTISATION

L'assemblée générale tenue à la Haye le 22 avril 1925 a fixé la cotisation annuelle, uniforme pour tous les pays, à dix florins hollandais, dès le 1. janvier 1925.

BOSTON PUBLIC LIBRARY



3 9999 06608 139 7

APR 26 1929

